Віктор ВЕЧЕРСЬКИЙ

МІСТОБУДУВАННЯ ТА ФОРТИФІКАЦІЇ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ X—XIX СТОЛІТЬ

Якщо розглядати українську культуру як цілісність, впадають в око її неповнота і фраґментарність, брак виразної національної означености просторово-часових мистецтв, а саме архітектури й містобудування, найбільш занепалих за час панування комуністичного режиму. І якщо історію архітектури України впродовж радянських 70 років спорадично досліджували, то історія містобудування взагалі залишалася поза увагою учених[1].

Під містобудуванням ми розуміємо не просто будівництво міст, а мистецтво освоєння ландшафту, створення усіх різновидів поселень — від маленького хутірця до стольного града, а також оборонне будівництво, яке аж до кінця XVIII ст. було доконечною життєвою потребою і уможливило збереження нашого народу на своїх одвічних теренах, не захищених природними рубежами від зовнішніх нападів.

Досліджуючи містобудівну спадщину України, зауважуємо значні відмінності між різними краями. Ці відмінності й визначають реґіональну своєрідність населених місць та їх містобудівного устрою. Серед усіх реґіонів України донедавна найменш вивченою була Лівобережна Україна.

Теперішнє географічне поняття Лівобережна Україна охоплює землі на схід від Дніпра, включаючи два історичні реґіони: Північне Лівобережжя, або колишню Гетьманщину, а також Слобожанщину. Обидва реґіони є українськими етнічними теренами, проте землі Слобідської України з часу колонізації їх українцями у середині XVII ст. входили до складу Московської держави. У цій розвідці ми не розглядатимемо Слобожанщини, оскільки розвиток містобудування на її теренах мав свою специфіку й може бути предметом окремої наукової праці.

Північному Лівобережжю належить особлива роль в історії України. Це терени найдавнішого сталого заселення. Північна частина реґіону (історична Сіверщина) — земля, а згодом князівство з центром у Чернігові. Південна частина реґіону є теренами Переяславського князівства. З цих двох частин найстабільнішою завжди була Сіверщина, оскільки Пе-

---

[1] Підсумком дотеперішніх досліджень історії архітектури в Україні є видання: Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка.— К., 2003.— 472 с.

реяславщина межувала з Диким Полем і була виставлена на різні воєнні катаклізми з кочівниками. Не випадково донині не збереглося жодної пам'ятки переяславської архітектурної школи XI—XIII ст. Зате на Сіверщині збереглася давньоруська архітектурна й містобудівна спадщина, що стала підґрунтям розвитку української культури у XVII—XVIII ст.

Цю роль Північного Лівобережжя добре охарактеризував свого часу Михайло Грушевський: „У віках XVII—XVIII [...] стара Сіверщина стала лабораторією нового українського побуту, державності і культури козацької доби [...] виявила чималу силу притягання не тільки для колишніх сіверянських волостей, але й для всього взагалі східнослов'янського світу. Я зазначаю се як проблему українських дослідів: дослідження старої Чернігівщини як великого культурного резервуару українського життя на протязі цілого тисячоліття, джерела української культури, що посилало звідси свої проміння в ріжних напрямках: в українських і неукраїнських землях"[2].

У містобудівному розвитку цих теренів можна виділити три хронологічні періоди: добу княжої держави; пізнього середньовіччя і нових часів; XIX—XX століть.

За часів княжої Руси-України тут утворилася стабільна мережа поселень, сформувалися типові способи оборони земель загалом і поселень зокрема, розвинулася монументальна архітектура. Монголо-татарський погром поклав край цьому великому культурному поступові.

Другий період пов'язаний з відродженням українського життя на цих теренах у XV—XVII ст. та його найвищим піднесенням у Гетьманській державі. Ця доба залишила найпомітніший слід в українській культурі, особливо новаторський і неповторний — у царині монументальної архітектури. І саме з цією спадщиною найактивніше боролася Російська імперія — і за царських часів, і за радянських. Відтак змістом третього періоду, що охоплює XIX—XX ст., було нищення української архітектурної та містобудівної спадщини попередніх часів, яке за принципом „дія дорівнює протидії", зрештою, викликало зворотний процес національного самоусвідомлення, вивчення і активного захисту культурної спадщини, у тому числі і в ділянці містобудування.

Серед найважливіших культурних осередків краю є міста, що виникли за Київської Руси і не мали великих перерв у розвитку. Це Любеч, Переяслав, Путивль, Чернігів. Є й такі, що після монголо-татарського погрому перестали існувати й були „осаджені заново" у XV—XVII ст. Це Березна, Глухів, Лубни, Новгород-Сіверський, Полтава, Прилуки, Ромни. Більшість же поселень виникли у XV—XVII ст. або на нових місцях, або „на стародревніх городищах" невідомого походження і найменування: Басань, Батурин, Білопілля, Волосківці, Козелець, Конотоп, Короп, Кролевець, Мена, Ніжин.

Усі поселення мають різноманітні природні умови, представляють різні розпланувальні типи — центричні й лінійні, радіальні, віялоподібні, порядкові тощо. Різною була й доля старих містобудівних систем протягом XVIII—XIX ст.: деякі міста (Батурин, Лебедин) зовсім уникли класи-

---

[2] Грушевський М. Передмова // Чернигів та Північне Лівобережжя: Збірник наукових праць / Під редакцією академіка М. Грушевського.— К., 1928.— С. 5.

цистичних перепланувань. Але це на загал рідкісні винятки. Більшість же міст були переплановані і найрадикальніше — Переяслав, Путивль, Чернігів. Тому міста Лівобережжя неоднаковою мірою зберегли давню містобудівну спадщину.

Досі ця спадщина вивчена недостатньо. Для дослідника першочерговий інтерес становлять такі проблеми: спадковість розвитку містобудівних систем, взаємодія їх різночасових шарів (XI—XIII, XVI—XVIII, XIX—XX ст.); досі невирішеним є питання про чітке розмежування у цих містобудівних системах містобудівної спадщини доби Київської Руси, доби Гетьманщини та пізніших часів; стосовно Лівобережної України взагалі не визначено, у чому полягає сутність ренесансних і барокових тенденцій у містобудуванні й чи правомірно вести про них мову взагалі. Не до кінця з'ясованим є і питання про теоретичні уявлення щодо містобудування у XVII ст.

Зрештою, не з'ясована головна проблема, яка є надто складною сама по собі, та її ще й боялися донедавна обговорювати: у чому полягають національні особливості українського містобудування, які його взаємовпливи та взаємозв'язки з дуже близьким і генетично спорідненим російським містобудуванням? Ще за радянських часів цю проблему побіжно зачепив російський академік Дмитро Лихачов, котрий не боявся звинувачень в „українському буржуазному націоналізмі". Готуючи до публікації українською мовою свою відому статтю „Екологія культури", він додав один абзац тексту, якого немає в російських виданнях: „Чим особливо цінні міста і села України для всього людства і особливо для всіх трьох східнослов'янських народів — українського, російського, білоруського? Тим, що на теренах України зароджувалася культура трьох слов'янських народів [...] Україні у зв'язку з цим є чим пишатися [...] Характерний вигляд українських міст, які будувалися на одному високому березі річки, поширився на північний схід: так потім будувалися Ярославль, Суздаль, Владимир, Москва і багато-багато інших міст. Цей чудовий принцип, завдяки якому центр міста був доступним для повітря заплавних лук і відкривався вид з міста на довкілля, а із заріччя — на саме місто — має бути збережений, будь то в Чернігові чи в Ярославлі"[3].

Концепція прямого запозичення українських містобудівних традицій і перенесення їх у російське містобудування потребує спеціального дослідження. Але в практичному сенсі, як справедливо зауважив Д. Лихачов, вивчення національних засад містобудування набуває особливого значення з огляду на потребу зберегти традиційний характер середовища історичних населених місць.

Стан вивчености проблематики містобудування і фортифікації Лівобережної України на сьогодні є недостатнім. Ми не даватимемо докладного огляду літератури та архівних джерел, дотичних до теми, оскільки це зроблено в наших попередніх публікаціях[4]. Принагідно зазначимо лише важливість для дослідження цих питань відповідних монографій Л. Твер-

---

[3] Лихачов Д. Екологія культури // Наука і культура.— К., 1987.— Вип. 21.— С. 300—320.

[4] Вечерський В. В. Історіографія архітектури й містобудування доби Гетьманщини // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т.CCXLI.— С. 18—53.

ського[5], М. Цапенка[6], а також праць автора цієї розвідки, опублікованих протягом останнього десятиріччя[7].

Наша авторська гіпотеза ґрунтується на припущенні, що відродження і розвиток поселень Лівобережної України у XVI—XVII ст. відбувався на основі містобудівних традицій княжої доби. У цьому полягає деяка відмінність від синхронних містобудівних процесів в інших регіонах — таких, як Галичина, Волинь і Поділля, де спадщина Київської Руси була опосередкована західними впливами. Саме у відродженні на новому етапі давньоруських містобудівних традицій, а не в запозиченні містобудівних норм із чужих країв, слід вбачати ренесансні тенденції у містобудуванні XVII ст. на Лівобережній Україні. Значно пізніше на ці традиційні містобудівні структури шляхом реконструкцій наклалися деякі розпланувальні моделі західного походження, які, проте, не стали визначальними для містобудівного устрою поселень. Загалом такі складові містобудування, як принципи освоєння ландшафту й розташування сельбища, структура, система укріплень, розпланування, об'ємно-просторова композиція у містах Лівобережжя здебільшого сформувалися до кінця XVII ст. і з того часу лише зазнавали реконструкцій різного ступеня радикальності. При цьому розуміння міста в Україні (як самоврядної спільноти) різко відрізнялося від розуміння міста у Московському царстві (як державної власности), що знайшло свій вияв як у розпланувальній структурі, так і в об'ємно-просторовій композиції. Спадкоємність містобудівних традицій визначалася сталістю суспільних відносин, що зумовлювала стабільність таких параметрів, як структура міста, шляхи і межі (розпланування, парцеляція), архітектурні домінанти та акценти, системи відкритих і закритих просторів та візуальні взаємозв'язки. Це і є той каркас, який при зміні „містобудівної тканини" (забудови) забезпечував „тожсамість" кожного конкретного містобудівного утворення.

Містобудування на Лівобережжі має стародавні корені. Укріплені поселення (скіфські городища) існували тут ще у I тисячолітті до н. е. (Басівка, Більськ, Зелений Гай, Полтава, Чернігів, середня течія ріки Десни). До найархаїчніших пам'яток містобудування краю, окрім городищ, належать давні вали, у тому числі так звані Змієві, селища, сліди колишнього функціонального зонування, розпланування, трасування вулиць і шляхів. Найдавнішою добре збереженою пам'яткою оборонного будівництва є Більське городище VIII—III ст. до н. е. на межі сучасних Полтавської та

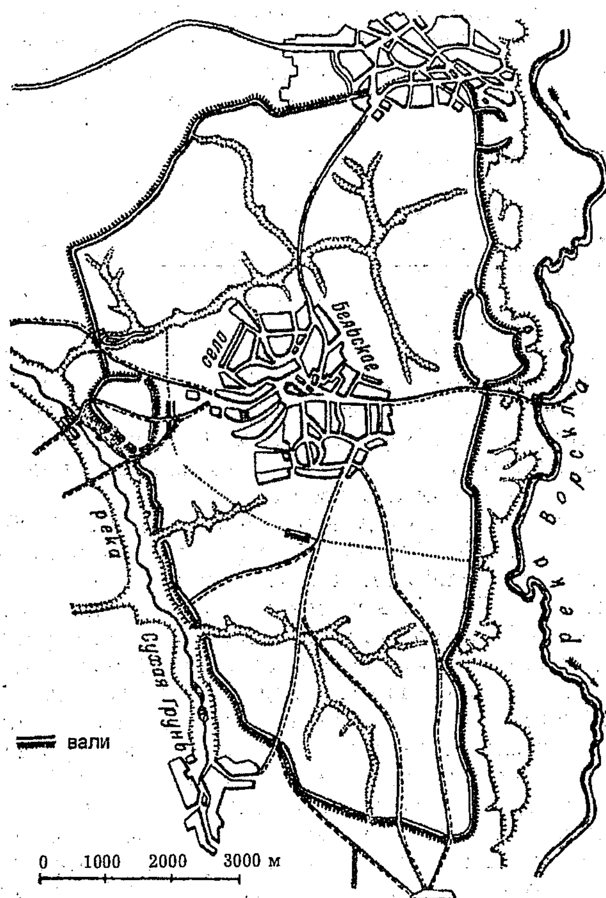
---

[5] Тверской Л. М. Русское градостроительство до конца XVII в.: Планировка и застройка русских городов.— Москва; Ленинград, 1953.— 215 с.

[6] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII веков.— Москва, 1967.— 234 с.

[7] Вечерський В. В. Плани міст Лівобережної України XVII—XVIII ст. як джерела вивчення містобудівного розвитку // Архітектурна спадщина України.— К., 1996.— Вип. 3, част. 1.— С. 105—121; його ж. Плани міст Гетьманщини й національне містобудування // Пам'ятки України: історія та культура.— 1996.— № 2.— С. 66—77; його ж. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона.— К., 2001.— 350 с.; його ж. Фортифікації Сумщини // Пам'ятки України: історія та культура.— 2001.— № 4.— С. 84—91; його ж. Містобудівний розвиток Глухова в контексті історії українського містобудування // Архітектурна спадщина України.— К., 2002.— Вип. 5.— С. 115—131; його ж. Спадщина містобудування України: Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць.— К., 2003.— 560 с.

Сумської областей, площею близько 4 тис. га, що має складну і багатодільну фортифікаційну систему (Іл. *1*). Інші відомі на Лівобережжі скіфські городища також мають багатодільну структуру укріплень (Басівське городище)[8].



1. План Більського городища (*за Л. Тверським*)

Поселення слов'янського часу (VIII—IX ст.) поділяють на укріплені (городища), неукріплені (селища) та укріплені городища, оточені неукріпленим сельбищем. Більшість ранньослов'янських поселень мали розвинену систему дерев'яно-земляних укріплень. Вони відомі уздовж річок Ворскли, Десни, Псла, Ромна, Сейму, Сули та їх допливів. Городища

[8] Містобудування на Полтавщині // Полтавщина: Енциклопедичний довідник.— К., 1992.— С. 556; Оборонне будівництво на Полтавщині // Там само.— С. 604.

зазвичай розміщалися на високих берегах річок (урочища Замок у Лубнах, Новгороді-Сіверському, Ромнах; у Полтаві, урочище Городище, або Іванова гора). Неукріплені селища простягалися вздовж річкових берегів на надзаплавних терасах на 1,5—2 км. Для поселень роменської культури по річках Сулі і Пслу характерне сполучення невеликого укріпленого ядра і обширних неукріплених селищ навколо (Монастирище).

Свого розквіту містобудування у цьому краї досягло в епоху Київської Руси. Міста виникали кількома шляхами, а саме на базі родових городищ, будівництва нових фортець, зростання ремісничих поселень навколо феодальних замків, погостів, становищ князівського полюддя.

Першими у джерелах згадано Любеч (882), Переяслав і Чернігів (907). Близько 988 р. київський князь Володимир Святославович для захисту і заселення земель „**нача ставити городи по Деснѣ и по Въстрѣ и по Трубежеви и по Сулѣ [...] и насели гради**“. З XI ст. у літописах згадуються міста: Листвен (1024), Сновськ (1068), Снятин (1069), Новгород-Сіверський (1079), Хорол (1084), Варин (1085), Прилук, Пісочин (1092), Голтва (1095), Горошин (1096), Городець на Вострі (1098), Моровійськ (1139), Путивль (1146), Всеволож, Глібль, Носов, Уненеж, Біла Вежа (усі — 1147), Блистовит (1151), Березний, Глухів, Гюричев (усі — 1152), Хоробор (1153), Пирятин (1155), Оргощ (1159), Лтава (1174), Лукомль (1179), Сосниця (1234), Лохвиця (1320). На сьогодні у межах Чернігівської та Полтавської областей відомо понад 120 давньоруських городищ та кілька десятків селищ. Близько 40 з них ототожнюються з літописними містами[9].

На Переяславщині містобудування мало порубіжний, оборонний характер. Найзначнішим містобудівним утворенням того часу була Посульська оборонна лінія, у складі якої налічувалося понад 40 фортець і вздовж якої розташовувались більшість літописних міст. Оскільки всі міста порубіжжя, за винятком Переяслава, були невеликими, то структура їх була дводільною — дитинець + посад (Дубниця, Лтава, Ромен). Іноді посад оточувався оборонним валом (Лукомль), а здебільшого залишався неукріпленим. На вибір місця для поселення і його розвиток впливала природна підоснова: дитинці більших поселень, як правило, розміщували на високих мисах при злитті річок (Лтава, Лубен, Лукомль, Ромен). Сельбище розвивалося у глиб плато, де формувалися окольний град і посад. Аналогічно використовувалися особливості рельєфу й при розміщенні міста у рівнинній місцевості на надзаплавних терасах (Переяслав). Найпоширенішими були два типи містобудівних структур: напівкруглий тип, коли дитинець одним боком прилягав до ріки, а навколо нього півкільцем розташовувався посад (Лубен, Прилук), та секторний тип, коли дитинець на мису, а посад віялом від нього на плато (Лтава, Переяслав, Ромен).

Для обох цих містобудівних структур характерний строгий моноцентризм.

В умовах складного рельєфу на пагорбах і в долинах формувалися відокремлені частини сельбища, найчастіше неукріплені — кінці. Головні вулиці пролягали вздовж вододілів, зв'язок між районами міста здійснювався по тальвегах. У міру розширення міста сельбище оточувалося смугою укріплень. У найбільших містах на початку XIII ст. кількість укріп-

[9] Містобудування на Чернігівщині // Чернігівщина: Енциклопедичний довідник.— К., 1990.— С. 457—460; Містобудування на Полтавщині.— С. 556—557.

лених частин сягала чотирьох (у Чернігові — Дитинець, Град, Окольний град, Третяк)[10]. При розташуванні поселень на рівнині дитинець розміщувався на найвищих позначках у неприступних місцях, оточених річками та болотами (Березий, Всеволож, Листвен, Оргощ, Сосниця). Посади містилися концентрично, відповідно до рельєфу і конфігурації водних басейнів, залишалися без укріплень (Оргощ) або оточувалися земляним валом (Новгород-Сіверський, Сосниця).

Адміністративно-політичні, оборонні й культові функції зосереджувалися у дитинці, який мав найпотужніші укріплення. Другим важливим осередком міста був торг, що розміщувався на посаді або в окольному граді, здебільшого перед однією з брам дитинця. Навколо окремими осередками селилися купці, дружинники, ремісники. Незважаючи на високу щільність забудови у центрах (у Чернігові — 10 жител на 240 м²), забезпечувалися протипожежні розриви, прозорість забудови, можливість проглядати місто наскрізь, з будь-якої точки бачити дитинець і собор.

Загалом усі укріплені поселення краю поділяють на остроги, городки та гради (городи). Острог — укріплення другорядного значення, однодільне, площею 0,5—2,0 га, здебільшого овальної форми у плані, оточене ровом та земляним валом з палісадом (тином, частоколом, так званою „острожною стіною" або „стоячим острогом"). Навколо могли розміщуватися неукріплені посади (Дубниця, Моровійськ, Оргощ, Снятин). Городок — це укріплення з дводільною структурою: до дитинця, або „днешнього граду", прилягав окольний град, або посад (Березний, Блестовит, Глухів, Лукомль, Сосниця). Град — найбільше поселення з багатодільною структурою укріплень, які розміщувалися концентрично (Новгород-Сіверський, Переяслав, Чернігів). З XI ст. укріплення градів доповнили оборонні монастирі (Єлецький Успенський монастир у Чернігові, Спаський монастир у Новгороді-Сіверському).

При розташуванні й трасуванні укріплень найповніше використовувалися оборонні вигоди топографії — освоювалися ландшафтні домінанти і посилювалися природні рубежі. Оборонну огорожу дитинця градів та городків становив земляний вал з дерев'яною рубленою стіною, що складалася з городень розмірами від 2×2 до 6×6 м та висотою від 2 до 6 м. У городнях розміщувалися комори або житло гарнізону. Зрідка для посилення оборони городні засипалися землею. По верху городень ішов поміст з бруствером для живої оборони, що називався заборолами, обламом, бланкуванням. Іноді заборола мали консольну конструкцію для влаштування підсябиття. Накривалися заборола двосхилими дахами. У створі валу в деяких городах (Переяслав) ставили чотиригранні рублені вежі: проїзні та глухі. Посади, окольні гради, третяки обносилися ровом, земляним валом зі стіною або без неї. Матеріал основних конструкцій — дуб, рідше сосна[11].

Теоретичною основою давньоруського містобудування був, вірогідно, „Закон градський", виявлений у складі „Мірила Праведного" XIII ст. та „Кормчих книгах" XII—XIII ст., за яким заборонялося порушувати закла-

---

[10] Казаков А., Коваленко В., Моця А. Чернигов и Новгород-Северский в эпоху „Слова о полку Игореве" // Чернигов и его округа в IX—XIII вв.— К., 1988.— С. 57—58.

[11] Оборонне будівництво на Чернігівщині 10—18 ст. // Чернігівщина...— С. 566—569; Оборонне будівництво на Полтавщині // Полтавщина...— С. 604—608.

дену при заснуванні міста просторову систему різними перебудовами, вимагалося дотримання модуля у ширині ділянок, вулиць, розмірах споруд. Закон передбачав прозорість забудови з відкритими видами на архітектурні домінанти та навколишній ландшафт[12].

Унаслідок монголо-татарського погрому та пізнішого захоплення українських земель Литвою і Польщею, появи у південноукраїнських степах різних татарських орд землі Лівобережжя пустіють, змикаючись на півдні з Диким Полем. Повсюдно спостерігається занепад міського життя. Багато поселень припинили існування. Їхні укріплення були зруйновані. У XV—XVI ст. міста цього краю починають поступово відроджуватися на давніх городищах, іноді зберігаючи старе розпланування. Заселення та економічне відродження краю посилюється у другій половині XVI — на початку XVII ст., коли пішла нова хвиля української колонізації на Лівобережжі, рушійною силою якої було козацтво. Головними шляхами колонізації стали річки. Мережа населених пунктів спиралася на лісові масиви, які давали захист від татарських нападів. Освоєння території починалося з бортних уходів, зимівників, хуторів і слобід. Більшість із них засновувалися на стародавніх городищах з огляду на вигоди їх топографічного розташування. Проте до кінця XVI ст. мережа поселень на Південному Лівобережжі була розрідженою і нестабільною. На початку XVII ст. частково колонізовані землі Лубенщини захоплюють магнати Польсько-Литовської Речі Посполитої — Вишневецькі, Байбузи, Казановські та інші. Вони засновують свої замки й містечка, яким надають маґдебурзьке право. Найбільшими містами Полтавської Лубенщини були Лубни (Лубен) і Ромни (Ромен), у яких налічувалося кількасот дворів і були збудовані потужні укріплення[13]. Карти Київського воєводства, складені Г.-Л. де Бопланом у 1650-х рр., показують досить густу мережу населених пунктів по річках Ворсклі, Пслу, Сулі, Удаю, Хоролу. Багато з цих поселень зображені уфортифікованими, тому що в умовах постійної боротьби з татарськими нападами більшість із них мали дерев'яно-земляні укріплення[14].

На Північному Лівобережжі значна активізація процесів містобудування відбулася у XVII ст., коли засновано Батурин (перша згадка — 1625 р.), Красне, Монастирище, Глухів (початок XVII ст.), Кролевець (1601), Нові Млини (1630), Конотоп (1635).

Теоретичною основою містобудування у XVII ст. була праця О. Радишевського „Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки" (1621), окремий розділ якої присвячено містобудуванню[15]. Основні санітарні, протипожежні норми й правила фортифікації, що діяли на Лівобережжі у XVI—XVII ст., було закріплено в „Соборном уложенії" (кінець XVI ст.). Архітектурна форма міста була канонізована й ідеологічно осмислена Православною Церквою у „Требнику" Петра Могили (1646).

---

[12] Алферова Г. В. Русские города XVI—XVII веков.— Москва, 1989.— 216 с.

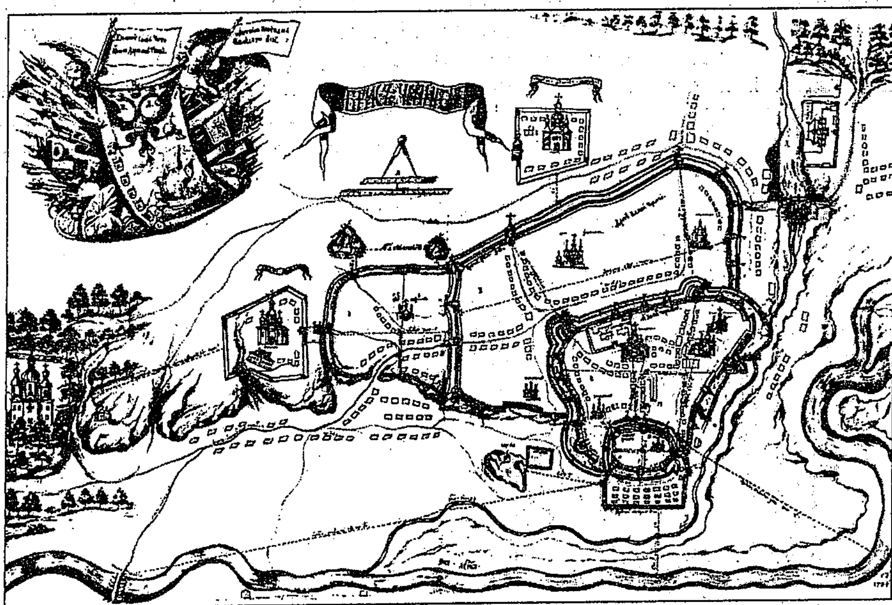
[13] Лазаревский А. М. Полтавщина в XVII в. // Киевская Старина.— 1891.— № 9.— С. 357—374; Лубенщина и князья Вишневецкие // Там само.— 1896.— № 1.— С. 115—127; № 2.— С. 209—229; № 3.— С. 334—357.

[14] Кордт В. Материалы по истории русской картографии.— К., 1910.— Вып. 2.— Табл. II, IX, XXV—XXVI.

[15] Михайлов О. Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки.— Санкт-Петербург, 1777.— Ч. 1.

Після національно-визвольної війни 1648—1654 рр. на всьому Лівобережжі склався новий військовий адміністративно-територіальний поділ на полки та сотні. Будівництво розгорталося передусім у полкових і сотенних містах, які ставали центрами ремесла й торгівлі. Загальною тенденцією стає збільшення площі міст, ускладнення їх структури й об'ємно-просторової композиції, поява нових архітектурних домінант.

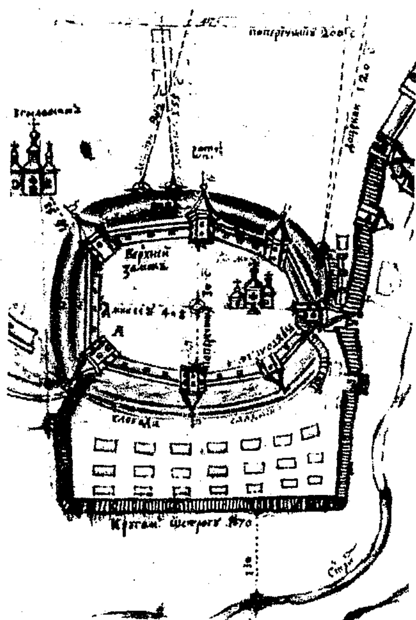
При побудові нового міста фортеця, посад і слободи розплановувалися й забудовувалися одночасно за заздалегідь розробленим проектом, орієнтуючись на усталені зразки. Частіше застосовувалася прямокутна форма плану міста (Козелець, Короп, Сосниця). Структура більшости поселень протягом XVII ст. зберігала традиційну тридільність: фортеця—посад—слобода. У деяких містах структура ускладнювалася „отводними острогами" та замками феодалів (Борзна, Новгород-Сіверський, Сосниця). Найскладнішу п'ятидільну структуру мав Чернігів — Верхній Замок, Слобода Солдатська, Замок Черкаський, Другий Замок Черкаський, Третяк (Іл. *2*). Невеликі поселення мали дводілъну структуру: замок + слободи. Витримувалася ієрархічність композиції. Центр міста (замок, фортеця) завжди розташовувався на найвищих точках рельєфу. Застосовувалися два основні типи композиції: моноцентричний, коли домінанти зосереджувалися у центрі (менші міста — Березна, Прилуки, Сосниця); поліцентричний (значні міста — Ніжин, Новгород-Сіверський, Чернігів). В останньому типі важливу роль відігравали домінанти, що відзначали центри



2. „Абрис Чернігівський". *1706 р.*

розпланувальних районів, а також монастирі, які були самостійними містобудівними ансамблями (Борисоглібський, Єлецький Успенський, Троїцько-Іллінський монастирі у Чернігові, Благовіщенський і Введенський монастирі у Ніжині, Спасопреображенський монастир у Новгороді-Сіверському (Іл. *3*), Антоніївський монастир у Любечі)[16]. Композиція міських монастирів залежала від містобудівної ситуації: при розташуванні серед міської забудови — регулярна (Ніжин), при розташуванні на околицях у природному ландшафті — нерегулярна, відповідно до особливостей рельєфу (Чернігів, Любеч). Позаміські монастирі, розташовані у рівнинній місцевості, мали канонічну прямокутну форму плану з собором у центрі та дзвіницею із заходу (Густинський, Максаківський, Домницький, Крупицько-Батуринський монастирі). В умовах складної топографії монастирі набували овальних обрисів у плані, з собором на найвищих позначках та розташуванням інших споруд відповідно до рельєфу (Пустинно-Рихлівський монастир).

Плани міст Лівобережної України, складені протягом XVIII ст., дають можливість судити про загальні принципи й особливості містобудування XVII—XVIII ст.[17] При всій різноманітності ландшафтних ситуацій і композиційних вирішень розпланування і забудови чітко простежуються певні закономірності реалізації містобудівних утворень: уфортифіковані центри міст локалізувалися на підвищених мисах, здебільшого на їх південно-східних краях (Гадяч, Лубни, Миргород, Полтава, Ромни). Замок, або цитадель, зазвичай був невеликим за площею (до 2 га), використо-

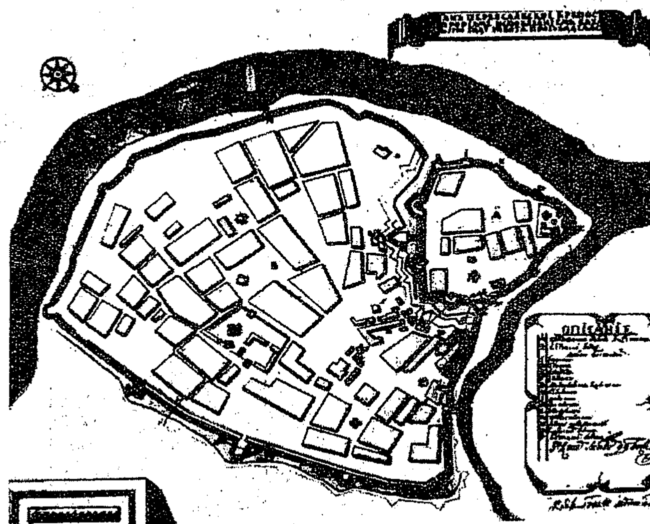


3. Спасопреображенський монастир у Новгороді-Сіверському

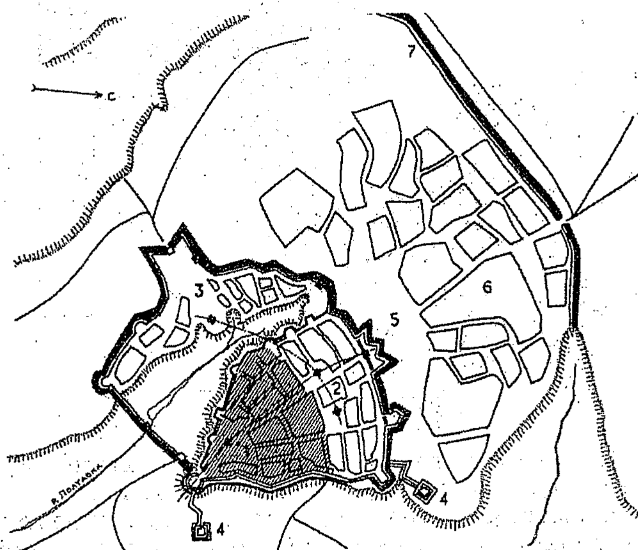
[16] Вечерський В. В. Архітектурний устрій українських монастирів доби Гетьманщини // Церковний календар 2003 р.— Сянік, 2003.— С. 124—144.

[17] Вечерський В. В. Плани міст Лівобережної України...— С. 105—121.

вувався тільки для військових потреб (Кременчук, Лубни, Прилуки, Ромни, Чернігів). Виняток становили такі міста, як Переяслав і Полтава (Іл. *4—5*), в яких замки займали значну територію — у них були квартали



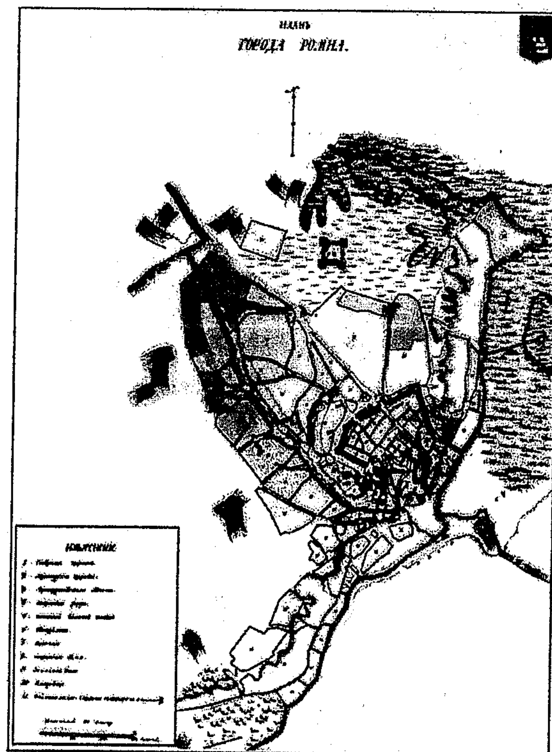
4. План Переяславської фортеці. *1740 р.*



5. План Полтави. *Початок XVIII ст. Реконструкція автора*

забудови й містилися не тільки військово-адміністративні, а й сакральні та громадські центри всієї округи (ратуші, Михайлівський монастир у Переяславі, собор у Полтаві).

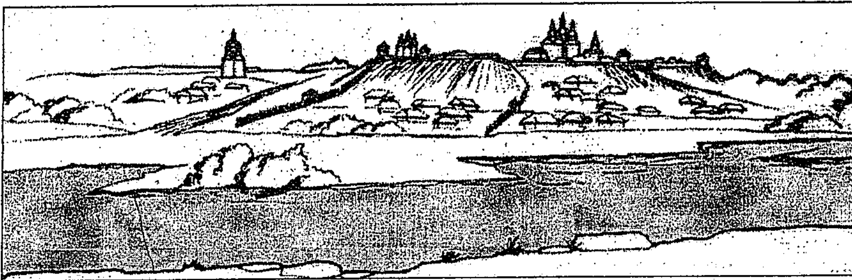
До замку прилягав посад, або місто, розташований або на нижчих точках, або на рівнинному плато за цитаделлю. У другій половині XVII ст. посади полкових і сотенних міст були захищені земляними укріпленнями. Тут, як правило, містилися головний міський торг, собори (Лубни, Ромни), садиби „значних людей", купців, козаків та ремісників, парафіяльні церкви (Іл. *6*). Цитадель і місто оточували великі приміські слободи або передмістя, що у XVIII ст. називалися форштадтами. Вони розвивалися у ярах,



6. План Ромен. *1802 р.*

на надзаплавних терасах, на плато (Іл. 7). Типи міських структур залишилися тими ж, що і за княжої доби, але в реальних умовах ускладнилися внаслідок розширення сельбища, переходу до концентричних структур (Зіньків), лінійних (Прилуки) з великою кількістю проміжних типів (Полтава). Моноцентризм містобудівних структур поступово змінився на поліцентризм за рахунок появи виявлених в об'ємних формах центрів розпланувальних районів, монастирів (Полтава, Городище).

У межах укріплених міських центрів розпланування було зазвичай регулярним — порядковим, рідше — радіальним. За межами фортець розпланування було вільним і залежало від форми укріплень, рельєфу, гідрографії. Найбільша густота вуличної мережі й щільність забудови спостерігається у межах укріплень. Натомість для неукріплених слобід та передмість характерна велика нарізка кварталів, низька щільність забудови, що пояснюється, крім іншого, ще й особливостями розвиненого на Лівобережжі будівельного промислу, який потребував великих територіальних резервів. Вулиці тут ішли вздовж вододілів і тальвегів; на рівнинній місцевості — рівнобіжно з берегами акваторій, уздовж яких зав-

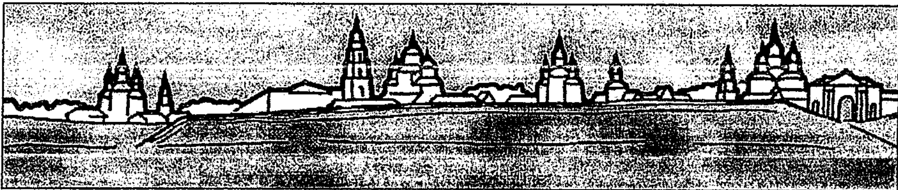


7. Панорама Ромен. *1770-ті рр. Реконструкція автора*

жди розміщувалися промислово-виробничі зони. Для зручности комунікації прокладалися радіальні вулиці, орієнтовані на фортечні брами, перед якими розташовувалися один або кілька торговельних майданів. Інколи невеликий торг був і в межах фортеці. Загалом розпланування міст було хоч і ландшафтним, нерегулярним, проте суто функціональним. Основні системи розпланування були такими: порядкова, віялоподібна, гілляста. У невеликих сотенних містечках домінувала одна певна розпланувальна система: порядкова (Ліпляїв) або секторно-радіальна (Глинськ, Пирятин, Ромни). У більших містах органічно поєднувалися кілька розпланувальних систем, відображаючи стадійність розвитку цих міст (Гадяч, Глухів, Лубни, Полтава, Прилуки, Ромни). Як правило, порядкове розпланування було у межах фортеці; радіальне — навколо неї, віялоподібне, з переходом у гіллясте — на периферії.

Об'ємно-просторова композиція, що визначалася природною підосновою, системою укріплень, структурою та розплануванням, була головним чинником формування своєрідности образу міста. Незалежно від рельєфу — рівнинного чи гористого, суворо витримувалася ієрархічність містобудівної композиції. Центр міста на найвищих точках рельєфу завдяки фортечним валам й еспланаді був візуально виділений у пейзажі (Іл. *8*). Тут розміщувалися головні домінанти. Образи головних міських споруд, починаючи з другої половини XVII ст., формувалися на засадах висотних силуетних композицій. У другій половині XVII та XVIII ст. ішов процес заміни дерев'яних містобудівних домінант мурованими значно більших

обсягів. Це були міські й монастирські собори, парафіяльні церкви. При цьому дотримувалися принципу ієрархічности: головні домінанти були масивними, семи—п'ятиверхими (Полтава, Прилуки); другорядні були одно—триверхими, лапідарних силуетів. Новим явищем у містобудуванні стали у другій половині XVIII ст. величні багатоярусні муровані дзвіниці у Козельці, Переяславі, Полтаві, Чернігові — важливі акценти, що надали нового звучання силуетам міст і монастирів[18].



8. Панорама Глухова. *1781 р. Реконструкція автора*

Система орієнтації в місті залишалася заснованою на давньоруській традиції: переважали об'ємні орієнтири, просвіти у забудові, а не лінійні осьові перспективи; вулиці й шляхи спрямовувалися на архітектурні домінанти у вигляді бічних перспектив.

Масова забудова у XVII—XVIII ст. була садибною, одноповерховою, дерев'яною. Протягом XVIII ст. забудова у центрах міст поступово ущільнювалася, з'явилися перші кам'яниці (Батурин, Козелець, Любеч, Ніжин, Новгород-Сіверський, Прилуки, Чернігів). У XVIII ст. більшу композиційну роль почали відігравати громадські будівлі (ратуша в Полтаві).

Оборонне будівництво на Лівобережжі у другій половині XVI — першій половині XVII ст. спиралося на давньоруські традиції фортифікації. Вони зумовлювали необхідність враховувати наявну мережу розселення, певні принципи вибору місць для нових поселень, прийоми будівництва веж і стін. Проте у XVI—XVII ст. відбулися кардинальні зміни у військовій справі[19]. І найважливішою з цих змін був розвиток артилерії. Це привело до зміни як розпланування, так і архітектури, конструктивних і функціональних вирішень фортець: збільшується кількість веж, вони стають вищими, багатоярусними, шести—восьмигранними, з розвиненим підсябиттям. Для забезпечення флангового обстрілу вежі сильно виносять уперед за лінію стін. Городні майже не застосовуються через їх трудомісткість. Оборонні огорожі складаються з сухого рову, якщо фортеця міститься на узвишші (Лубни, Полтава, Чернігів), або рову, наповненого водою, якщо це у низинній місцевості (Глухів, Переяслав, Яготин), та земляного валу з острожною стіною. У найвідповідальніших місцях нерідко

[18] Докладніше про це див.: Вечерський В. В. Архітектура 2-ї половини XVII — 70-х років XVIII ст. // Історія української архітектури.— С. 192—243.

[19] Ласковский Ф. Материалы для истории инженерного искусства в России: В 2 ч.— Санкт-Петербург, 1858, 1861.

застосовували тараси — паралельні перев'язані дерев'яні стіни, заповнені землею і камінням (Путивль). Щоб запобігти оповзанню, відкоси валів дернувалися, рови й вали укріплювалися брусами або дошками, забраними у шули.

Розвиток штурмової артилерії у XVII ст. призвів до занепаду дерев'яних фортець і розвитку бастіонної системи укріплень, у якій дерев'яні споруди мали допоміжне значення. Унаслідок складної військово-політичної ситуації на Лівобережжі протягом першої половини XVII ст. польські королівські комісари, магнати, а з другої половини XVII ст. й козацька старшина мусили стежити за досягненнями європейської інженерної думки й удосконалювати укріплення краю. Теоретичною основою розвитку фортифікації слугували праці „Справа рицарська" Мартина Бельського (1569), уже згадуваний „Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки..." Онисима Михайлова (Радишевського) (1621), праці Андреа дель Аква та інших західних авторів.

Значний вплив на розвиток фортифікації краю справили оригінальні способи укріплень, застосовувані запорізьким козацтвом. Приміром, під час повстання 1638 р. козаки під проводом Д. Гуні спорудили на острові у гирлі річки Сули свій табір — прямокутний у плані, оточений земляним валом і ровом, із шанцями, вовчими ямами, батареями для артилерії тощо. Польська армія так і не змогла взяти приступом цей табір.

У середині XVII ст. на Лівобережжі, за свідченням арабського мандрівника Павла Халебського (близько 1627/28—1669 рр.), була „земля начинена фортецями, як гранат зерням"[20]. Крім відбудови старих фортець, тоді засновувались нові: Глухів, Козелець, Конотоп, Кролевець та низка інших. Відомі точні дати побудови деяких нових фортець: Кременчук (1571), Лубни (1589), Пирятин (1591), Полтава (1608). Крім того, в „Книге большого чертежа" кінця XVI ст. значаться фортеці Хомутець, Миргородок та деякі інші. Точну кількість фортець Лівобережжя на середину XVII ст. визначити важко: у цьому питанні ми можемо спиратися на карти французького військового інженера Г.-Л. де Боплана, видані 1650 р. в Руані й неодноразово копійовані і використовувані картографами другої половини XVII ст. Так, тільки на території історичної Полтавщини позначено фортеці у Березані, Борисполі, Бубнівці, Бурімці, Вереміївці, Гадячі, Гельмязові, Голтві, Горошині, Домонтові, Жовнині, Золотоноші, Іркліеві, Кременчуці, Кропивні, Круполі, Лохвиці, Лубнах, Лукомлі, Миргороді, Недригайлові, Оржиці, Переяславі, Пісках, Піщаному, Полтаві, Ромнах, Хоролі, Чигрин-Діброві, Яблунові, Яготині. У Г.-Л. де Боплана позначені також поселення з невеличкими замками і з напівзруйнованими укріпленнями: Воронків, Зіньків, Кобеляки. На картах позначено крапками й інші поселення, без укріплень[21]. Те, що не показані укріплення, приміром, Густинського монастиря, може свідчити як про погане знання Г.-Л. де Бопланом теренів Лівобережжя (сам він на Північному Лівобережжі не бував)[22], так і про застосований ним принцип фіксації не всіх фортець

---

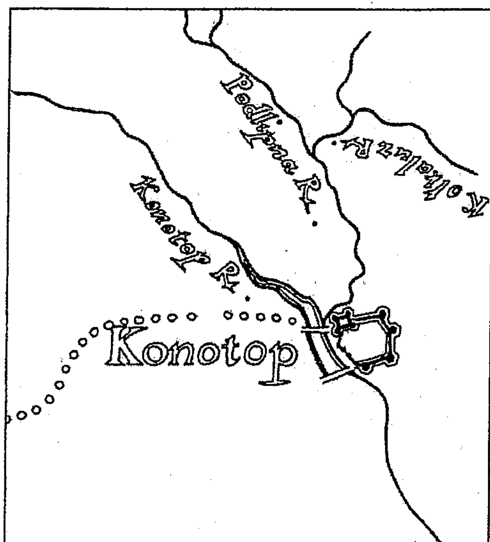
[20] Цит. за: Січинський В. Чужинці про Україну.— К., 1992.— С. 82—84.

[21] Кордт В. Материалы по истории русской картографии.— Табл. II, IX, XXV—XXVI; Падалка Л. В. К карте Боплана о заселении полтавской территории во второй четверти XVII века.— Полтава, 1914.

[22] Вечерський В. Чи бував Боплан у Новгороді-Сіверському // Пам'ятки України: історія та культура.— 1995.— № 1.— С. 164.

підряд, а тільки тих, які більш-менш відповідали тогочасним фортифікаційним вимогам. У прийнятих умовних позначках Г.-Л. де Боплан не розрізняє мурованих й дерев'яно-земляних укріплень, уважаючи їх в оборонному плані рівноцінними.

Більшість укріплень — Гадяч, Голтва, Зіньків, Кобеляки, Кременчук, Лохвиця, Лубни, Лукомль, Лютенька, Полтава, Ромен, Хорол — позначено дводільними, з цитаделями. Зображення загальноміських укріплень передають їх розміщення щодо річки й загальну конфігурацію: у Біликах, Гадячі, Зінькові, Лютеньках, Старих Санжарах — овальну; у Голтві, Кобеляках, Лохвиці, Лукомлі, Миргороді — напівкруглу; у Кременчуці, Лубнах, Чорнухах — багатокутну; у Переволочній, Ромнах, Хоролі — п'ятикутну; у Великих Будищах, Веприку, Кишенці, Котельві, Опішні, Полтаві — чотирикутну; у Сорочинцях — трикутну. Натомість замки або цитаделі, при всій їх різноманітності, Г.-Л. де Боплан позначив одним умовним знаком у вигляді прямокутника з наріжними вежами чи бастіонами (Іл. 9). Вірогідно, це був найпоширеніший на Полтавщині тип замку. Археолог В. Ляскоронський відзначив, що більшість замків, зображених Г.-Л. де Бопланом, розташовані на давньоруських городищах[23].



9. Зображення Конотопа на Спеціальній карті України Г.-Л. де Боплана. *1650 р.*

Ці відомості щодо міських укріплень доповнює француз П'єр Шевальє: „Міські стіни зроблені лише з землі, їх підтримують коли з поперечними дошками, наче загата: вони краще витримують гарматну стрільбу, аніж муровані“[24]. Він же свідчить, що не було жодного села і містечка, не обнесеного валом або хоч би ровом для захисту від татар. За свідчен-

[23] Ляскоронский В. Г. Боплановa карта Киевского воеводства // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.— К., 1899.— Кн. 13, отд. 3.— С. 144.

[24] Шевальє П'єр. Історія війни козаків проти Польщі.— К., 1960.— С. 44—45.

нями Павла Халебського, фортеці мали дві і навіть три смуги укріплень, подвійні оборонні огорожі з дерев'яними стінами й вежами.

Старі фортеці краю розміщувались, як правило, на високих позначках рельєфу (Батурин, Любеч, Новгород-Сіверський, Чернігів); нові — у низинах з використанням природних перешкод (Березна, Борзна, Козелець, Конотоп, Мена, Ніжин). Системи укріплень були переважно багатодільні: п'ятидільна у Чернігові, Сосниці (город, посад, відводний острог, укріплений панський двір, оточені ровом посади); тридільна в Івангороді (город, посад, оточені ровом слободи), Борзні (город, посад, панський двір), Бахмачі (город, посад, слободи, оточені ровом), Ніжині (замок, город, нове місто), Новгороді-Сіверському (город земляний, посад, відводний острог); двоdільна — у Любечі (замок і посад), Прилуках, Басані, Сиволожі (город та слободи, оточені ровом), Батурині (город, панський двір), Мені (посад, відводний острог). Взаєморозташування укріплених дільниць було здебільшого концентричним (Басань, Івангород, Любеч, Ніжин, Новгород-Сіверський, Прилуки, Чернігів тощо), зрідка — відокремленим (два-три самостійних укріплення — Батурин, Глухів, Мена, Сосниця). Фортеці, збудовані у першій половині XVII ст., переважно однодільні (Березна, Волосківці, Козелець, Конотоп, Кролевець, Салтикова Дівиця). У багатьох селах та містечках укріпленим ядром була церква, оточена острожною стіною з надбрамною дзвіницею (Оленівка). Важливим елементом загальноміських укріплень були дерев'яні замки-палаци феодалів у Батурині, Борзні, Мені, Прилуках, Сосниці[25]. Площа цитаделей (замків) становила від 1 га (Березна) до 6 га (Ніжин). У XVIII ст. площа міських фортець зросла до 20—25 га. Лінії укріплень трасувалися відповідно до рельєфу. Форма планів — овальна (Басань, Батурин, Новгород-Сіверський, Прилуки), трикутна (Березна). З початку XVII ст. у цьому реґіоні з'являються укріплення регулярного прямокутного плану (Конотоп, Кролевець, Сосниця).

Параметри й конструкції оборонних огорож до середини XVII ст. були такими: висота валу від 3 до 10 м при мінімальній верхній ширині 3 м; рови були вузькими й глибокими, до 8 м, стіни їх закріплювалися дубовими зрубами. Від валу рів відділяла берма — горизонтальна площина завширшки до 2 м. По периметру фортеці у рівнинній місцевості розчищалася відкрита площина еспланади для вільного обстрілу підступів до фортеці. Стіни були у вигляді частоколу, або „тину дубового", тобто паль із бруствером; іноді у вигляді стіни з брусів, забраних у шули,— така огорожа у тогочасних документах називається „забором" (Полтава). У Ніжині та Борзні тогочасними джерелами зафіксовано тараси. Усі замки й фортеці мали вилазки, тайники, потерни — підземні галереї, що виводили до води, у фортечний рів або за межі укріплень. Вони зафіксовані у Великих Будищах, Гадячі, Кобеляках, Лохвиці, Лубнах, Нових Санжарах, Опішні, Полтаві, Ромнах, Хоролі (у Березні їх було п'ять). Для створення перешкод ворожим приступам влаштовували надолби — обрубки колод, вертикально вкопані у землю в шаховому порядку; частик — загострені дубові кілки, встановлені на бермі; часник — залізні спиці. Вежі розставлялися по фронту укріплень близько одна одної; вони були чотири-

[25] Описание малороссийских городов // Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России.— Санкт-Петербург, 1878.— Т. 10.— С. 799—832.

шести-восьмигранними, проїжджими та глухими, мали від одного до чотирьох ярусів, у кожному ярусі було по одній гарматі. Більшість веж мала наметові дахи. Кількість веж в укріпленнях була різною: від одної (Салтикова Дівиця) до 32 (Чернігів). На півдні Лівобережжя дерев'яні вежі, на відміну від міст Північного Лівобережжя, розставлялися рідко, були вони чотиригранними, дуже рідко — шести- або восьмигранними, невисокими, у два яруси. Укривалися вежі наметовими дахами.

Після Національно-визвольної війни 1648—1654 рр. Гадяч, Лубни, Миргород, Ніжин, Переяслав, Полтава, Прилуки, Стародуб, Чернігів стали полковими містами; решта укріплених містечок — центрами козацьких сотень. Після Переяславської угоди 1654 р. фортеці було поділено на штатні, де стояли гарнізони московських стрільців (Ніжин, Переволочна, Переяслав, Чернігів) і позаштатні. У другій половині XVII ст. їх реконструюють відповідно до засад нової європейської фортифікації: у Лубнах будують штерншанц, у Переволочній, Переяславі, Полтаві — бастіони й равеліни[26]. При цьому збільшується висота і товщина валів, зменшується кут схилу, з'являється земляний бруствер завтовшки 3—4 м, на вихідних кутах фортець насипають больварки або роскати (бастіони) напівкруглої, прямокутної та п'ятикутної форми у плані, де розміщують артилерію (Ніжин, Новгород-Сіверський, Чернігів). Посеред куртин валів насипають бастіони трикутного плану (Козелець, Полтава, Прилуки), перед воротами влаштовують равеліни (Глухів, Прилуки, Путивль). Проте скрізь земляні укріплення бастіонного типу комбінують із дерев'яними вежами, на яких було встановлено артилерію. Дерев'яні вежі починають використовуватися на кшталт бастіонів: на них розбирають наметові дахи і на верхніх помостах установлюють гармати. Тоді ж у замках були збудовані нові порохові погреби, цейхгаузи, приміщення для гарнізону. У середині XVII ст. з'являються перші муровані укріплення: брама замку у Новгороді-Сіверському, головна брама з надбрамною дзвіницею, а після 1673 р.— мури з вежами Спасопреображенського монастиря у Новгороді-Сіверському[27].

Важливу роль у системі оборони краю відігравали монастирі-фортеці: Домницький монастир Різдва Богородиці, Крупицько-Батуринський Миколаївський монастир, Пустинно-Рихлівський Миколаївський монастир, а особливо Густинський та Максаківський Спасопреображенський монастирі, які мали наприкінці XVII ст. муровані фортечні стіни і вежі.

З фортецями Лівобережжя — Батурином, Веприком, Гадячем, Полтавою, Ромнами та іншими, пов'язані історичні події російсько-шведської Північної війни 1708—1709 рр.: у Миргородській фортеці була штаб-квартира російського головнокомандувача Б. Шереметьєва, у Роменській фортеці — штаб-квартира шведського короля Карла XII, довкола Гадяцької фортеці дислокувалися головні сили українсько-шведської армії. Штурм Батурина у листопаді 1708 р., облога Веприка у січні 1709 р. та облога Полтави у квітні—червні 1709 р. радикальним чином вплинули на весь перебіг військової кампанії. У той же час деякі укріплення (Охтирка) були удосконалені російськими військовими інженерами. Стан фортець показують тогочасні картографічні документи, зокрема „План местоположе-

[26] Оборонне будівництво на Полтавщині.— С. 604—608.
[27] Оборонне будівництво на Чернігівщині 10—18 ст.— С. 566—569.

ния населенных пунктов и городов, где были расквартированы главные силы...", плани генерала Алларта та інші[28].

Після завершення бойових дій в Україні 1709 р. за наказом Петра І розпочинається реконструкція найважливіших фортець Лівобережжя: у Переяславі почали будувати новий земляний ретраншемент цитаделі у вигляді неправильного семикутного полігона з малими бастіонами і люнетами на кутах. При цьому було поновлено й старі укріплення. Будівельні роботи здійснювали полонені шведи. Тоді було відремонтовано укріплення Веприка, Переволочної, Полтави і Ромен.

1718 р. знов постало питання про реконструкцію фортець Лівобережжя. Того ж року Військова колегія у Санкт-Петербурзі зібрала відомості про стан усіх фортець півдня Російської імперії, у тому числі й Лівобережжя. За підсумками цієї акції було ухвалено провести роботи з модернізації укріплень[29]. Теоретичною основою для цього послужив зроблений тоді ж російський переклад праці французького військового інженера С. Вобана „Істинний спосіб укріплення міст". Способи укріплень, які застосовувалися за часів царювання Петра І, належать до німецької, французької, голландської шкіл фортифікації. Але на Лівобережжі ми не знаходимо їх у класичному вигляді, лише окремі елементи. Це пов'язано з тим, що при суто прагматичній політиці Російської імперії фортеці, збудовані чи реконструйовані у той час, мали тимчасовий характер. Нові способи фортифікації застосовувалися переважно проти західних, „освічених", сусідів, а на теренах Лівобережної України, де головною залишалася татарська небезпека, влада обмежувалася тільки ремонтом старих козацьких фортець, яких у середині XVIII ст. було ще немало: Городище, Ірклїів, Коломак, Кременчук, Ліпляїв, Орлик, Яготин. Усі вони овальні або прямокутні у плані, однодільні, з земляним валом і ровом, двома-трьома дерев'яними вежами (Іл. *10*).

1724 р. Військова колегія відрядила інженер-майора Деколонга для інспектування фортець у Полтаві, Переяславі, Переволочній. Він розробив проекти і кошториси, згідно з якими у 1720—1730-х рр. провадилися ремонтні роботи, про що свідчать тогочасні плани цих міст. Тоді споруджено нові бастіони й равеліни, ширину ровів доведено до 12 м (Ромни), профіль валу — до нормативного, із земляним бруствером, валгангом, апарелями і гласисом з напільного боку. При цьому у деяких фортецях ще залишалися старі дерев'яні вежі (Полтава)[30].

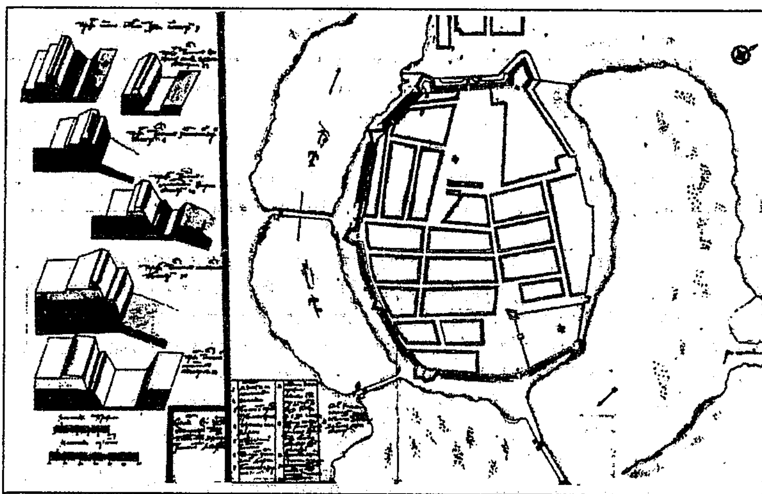
1731 р. на південному сході Полтавщини вздовж річок Орелі, Берестової, Береки на території, що на північ від установленого 1713 р. кордону з Туреччиною, розпочато будівництво укріпленої Української лінії для захисту від татарських нападів. Будівельні роботи велися до 1741 р., особливо інтенсивно під час російсько-турецької війни 1735—1739 рр. Керу-

[28] Гольденберг Л. Картографические источники XVIII в. о военных действиях в 1708—1709 гг. // Полтава: К 250-летию Полтавского сражения.— Москва, 1959.— С. 361—388.

[29] Мышлаевский А. Крепости и гарнизоны в Южной России в 1718 г.— Санкт-Петербург, 1897.— 62 с.

[30] Оборонне будівництво на Полтавщині.— С. 604—608; Ленченко В. А., Колобанов С. К. Строительство после воссоединения Украины с Россией (вторая половина XVII—XVIII в.) // Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР: В 3 т.— К., 1989.— Т. 1.— С. 72—91.

вали роботами київський генерал-губернатор А. Тараканов та генерал-майор від фортифікації Г. М. де Бріньї (Дебриней, Дебреньов). Укріплена лінія складалася з 18 земляних фортець, розміщених переважно по берегах річок. Вони будувалися за проектами, розробленими у Петербурзі Військовою колегією, і були квадратними у плані, з чотирма наріжними бастіонами й одною брамою. У дворі містилися пороховий погріб, криниця, цейхгауз і казарми. Крім фортець, до складу лінії входило 15 редутів. Усі ці елементи з'єднувалися реданним земляним валом із сухим ровом і доповнювалися форпостами, блокгаузами і палісадом на валу. Загальна довжина лінії становила близько 400 км. Будівництво усіх укріплень так і не довели до кінця. Нині більшість добре збережених укріплень Української лінії міститься на території Дніпропетровської, Харківської та Полтавської областей[31].

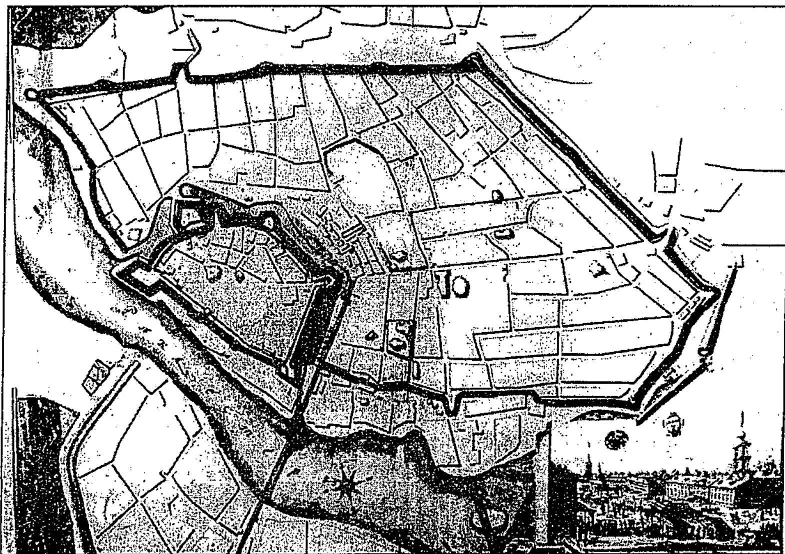


10. План фортеці

У середині XVIII ст. під керівництвом відомого фортифікатора інженер-полковника Данила Дебоскета (де Боскета) було здійснено останню широкомасштабну спробу реконструювати фортеці Лівобережної України. У 1745—1752 рр. було складено проекти реконструкції фортець Бубнова, Гадяча, Глухова, Городища, Ірклієва, Козельця, Кременчука, Ліпляєва, Лубен, Орлика, Переяслава, Чернігова, інших міст, а також проект побудови нової великої прикордонної фортеці у Любечі, який залишився нездійсненим. У другій половині XVIII ст. на виконання цих проектів проведено деякі роботи, проте міські ретраншементи так і не набули цілком геометрично правильних обрисів (Іл. *11*).

[31] Ленченко В. О. Архітектура XVI—XVIII ст. в Україні // Археологія доби українського козацтва XVI—XVIII ст.: Навчальний посібник.— К., 1997.— С. 135—156.

У результаті здійснення цих заходів у середині XVIII ст. більшість міст Лівобережжя мали укріплення більш-менш регулярних абрисів із правильною формою масивних земляних бастіонів — п'ятикутних та три-



11. План укріплень Ніжина. *1773 р.*

кутних, із равелінами та винесеними вперед редутами[32]. Водночас у Чернігові до 1780-х рр. ще зберігалися дерев'яні вежі, що втратили оборонне значення.

Після переможної для Росії війни 1763—1774 рр. проти Туреччини, коли державні кордони відійшли далеко на південь, імперія опанувала чорноморське узбережжя і було ліквідовано татарську загрозу, фортеці краю почали втрачати значення і в 1780-х рр. перестали діяти як військові об'єкти. Їх вали розкопували для виварки селітри, а при переплануванні міст в останній чверті XVIII — на початку XIX ст. остаточно знесли. У Глухові, Конотопі, Ніжині, Полтаві, Сосниці, Чернігові по трасах колишніх валів було прокладено нові вулиці та широкі бульвари. Топографічні залишки фортець — городища, рештки валів і ровів, збереглися у Батурині, Веприку, Волосківцях, Гадячі, Глухові, Зінькові, Кобеляках, Конотопі, Лубнах, Лукім'ї, Любечі, Миргороді, Ніжині, Нових Санжарах, Полтаві, Ромнах, Хоролі, Чернігові, Чорнухах. До певної міри вони формують сучасний містобудівний устрій центрів цих населених місць. Сліди колишніх укріплень зберегла топоніміка — назви урочищ і вулиць: Вал у Чернігові, Верхній Вал і Нижній Вал у Лубнах, вулиці Валова у Глухові,

[32] Вечерський В. В. Плани міст Лівобережної України...— С. 105—121.

Козацький Вал і Перекоп у Сумах, Замкові у Гадячі й Пирятині, вулиця Підвальна у Веприку.

У другій половині XVIII ст. на теренах Лівобережжя з'являється цілковито новаторська містобудівна концепція: розпочинається процес реконструкції міст на засадах регулярної класицистичної архітектури. На Україну було поширено указ 1763 р. російської імператриці Катерини II „О сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов, по каждой губернии особо". Але особливості тогочасної військово-політичної обстановки затримали реалізацію цих заходів на півдні краю на кілька десятиріч.

Протягом 1770-х рр. було проведено топографічну фіксацію більшости міст Північного Лівобережжя і розпочато складання перших проектів їх реконструкції. Активізувався цей процес з 1782 р., коли щойно призначені губернські й повітові землеміри розпочали регулярне топографічне знімання міст та складання нових планів. Перепланування заторкнуло передусім Кременчук, який у 1765—1783 рр. був центром Новоросійської губернії, а потім — повітовим містом Катеринославського намісництва. Проект перепланування Кременчука складено 1774 р. і до кінця століття реалізовано. Тим же роком датований перший проект регулярного перепланування центру Переяслава. У 1780 та 1783 рр. складалися проекти перепланування Полтави[33].

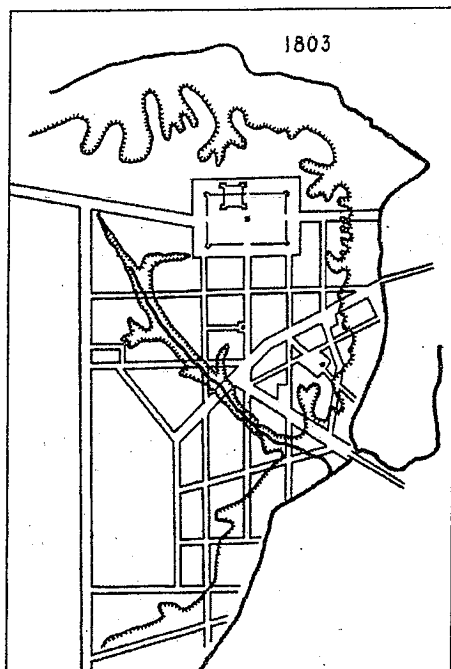
Наприкінці XVIII ст. затверджено плани Чернігова (1786) та більшости повітових міст. До початку XIX ст. вони були частково реалізовані, проте виявилися їх суттєві недоліки, головним чином унаслідок ігнорування особливостей ландшафту. Тому в 1803—1805 рр. була розроблена друга серія проектів перепланування міст на основі попередньої. 1802 р. затверджено план Глухова, 1803 р.— Ніжина, 1805 р.— Чернігова, Новгорода-Сіверського, Остра, Коропа. Проекти розроблялися у губернських креслярнях з участю архітекторів М. Амвросимова та А. Карташевського й затверджувалися імператором Олександром I[34].

У межах Полтавщини найбільшого розвитку реконструктивні й розпланувальні роботи набули після того, як 1802 р. Полтава стала губернським центром. Було організовано губернську креслярню, яка одразу ж стала розробляти перші проекти. Найбільш повно нові містобудівні засади, що передбачали чітке функціональне й просторове зонування території, регулярну побудову вуличної мережі з розподілом площ на соборні, торгові й адміністративні, виразність домінантних громадських будівель, були реалізовані у проекті перепланування Полтави 1803 р.[35] Того ж року розроблено плани Ромен (Іл. *12*) і ще кількох міст. На складну топографію накладалася абстрактна вулична мережа. Але робилося це не механічно, а з деяким урахуванням таких реалій, як трасування ліній укріплень, вулиць і шляхів, розташування соборів і монастирів, деяких інших капітальних будівель. 1805 р. розроблено плани Лубен, Миргорода, Хорола та інших повітових і заштатних міст. 1810 р. затверджено новий план Переяслава. Авторами усіх цих проектів були губернський архітектор М. Амвросимов і його помічник Ф. Плотников; пізніше до роботи підключився

---

[33] Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини...
[34] Плани міст Чернігівщини // Чернігівщина...— С. 628—631.
[35] Полтави плани // Полтавщина...— С. 704—706.

А. Карташевський[36]. За їхніми проектами з використанням альбомів „зразкових фасадів", які регулярно надходили зі столиці, протягом перших десятиріч XIX ст. у губернському і всіх повітових містах будували остроги, присутствені місця, народні училища, шпиталі тощо. При цьому відповідно до „зразкових проектів" уніфікувалися не тільки фасади будинків, а й навіть малі архітектурні форми.



12. Проектний план Ромен. *1803 р.*

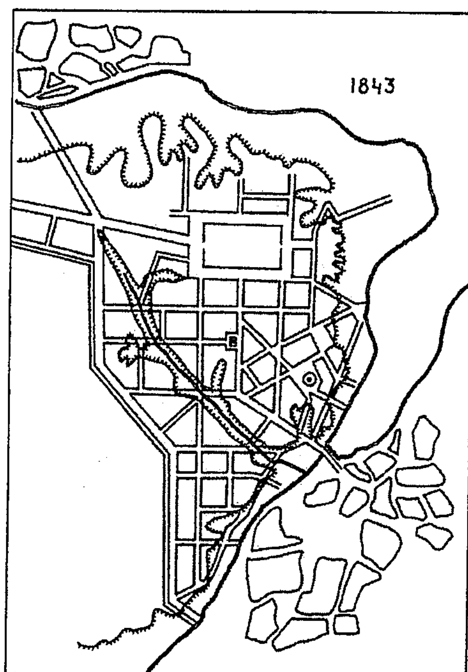
Таким чином на зміну попереднім органічним містобудівним структурам з початку XIX ст. утверджується принцип регулярного, централізованого, упорядкованого міста. Ідея регулярности розумілась як засіб спрощення орієнтації в місті, упорядкування розпланувальної структури, уніфікації забудови. Для кожного міста наперед обирався певний розпланувальний прийом, а ступінь складности визначався кількістю населення та площею сельбища. Повітові й позаштатні міста вирішувалися єдиним розпланувальним прийомом. Здебільшого це була ортогональна мережа вулиць у традиціях античної еллінської, так званої Гіпподамової системи (Городня, Любеч, Путивль), зрідка — регулярна віялоподібна (Козелець, Остер). Але Гіпподамовою системою вирішувалися і деякі більші міста — Переяслав, Прилуки. Такі міста, як Лубни, Ніжин, Новгород-Сіверський, Полтава, Ромни, Чернігів, вирішувалися кількома прийомами з прив'язкою нових вулиць до вже існуючих вуличних трас. Прямолінійні вулиці орієнтувалися на архітектурні домінанти (осьова перспектива); з'явилися замкнуті перспективи. Тим самим завершився перехід від давньоруської ландшафтної системи орієнтації до лінійно-осьової — за принципом вулиця-коридор. Головні площі здебільшого розплановувалися ближче до берегів річок. Загальним недоліком цих розпланувальних систем було ігнорування локальних особливостей ландшафту.

У тогочасних містобудівних нормах були детально розроблені протипожежні вимоги — такі, як необхідність влаштовувати брандмауери, розриви між будинками, заборона вкривати дахи соломою. Санітарні вимоги передбачали винесення за місто цвинтарів і виробничих об'єктів. Кварта-

[36] Плани міст Полтавщини // Полтавщина...— С. 675—678.

ли у центрах міст виділялися під муровану забудову, а на периферії — під дерев'яну. Нормувалася ширина вулиць: головних — 10 сажнів, другорядних — 5 сажнів.

На початку XIX ст. прийоми розпланування міст стали дещо різноманітнішими, ніж у XVIII ст.: створювалися анфілади площ (Глухів, Чернігів), великого значення надавалося озелененню — створювалися бульвари й парки. Серія проектів перепланування 1802—1805 pp. була здійснена лише частково через слабкий економічний стан більшости міст. 1836 р. почалося розроблення третьої серії проектів. Тоді більше уваги стали надавати вивченню інженерно-геологічних, гідрологічних умов території, повніше враховувалася наявна забудова, точніше намагалися визначити перспективи розвитку поселень. За зразок правили проекти, які розробив для Київської губернії архітектор В. Ґесте. Але у зв'язку з передачею цієї роботи повітовим землемірам фаховий містобудівний рівень реалізованих планів дещо знизився, а розпланування звелося до механічного прирізування нових прямокутних кварталів у рамках існуючої містобудівної схеми (Кременчук, Полтава, Прилуки, Ромни) (Іл. *13*).



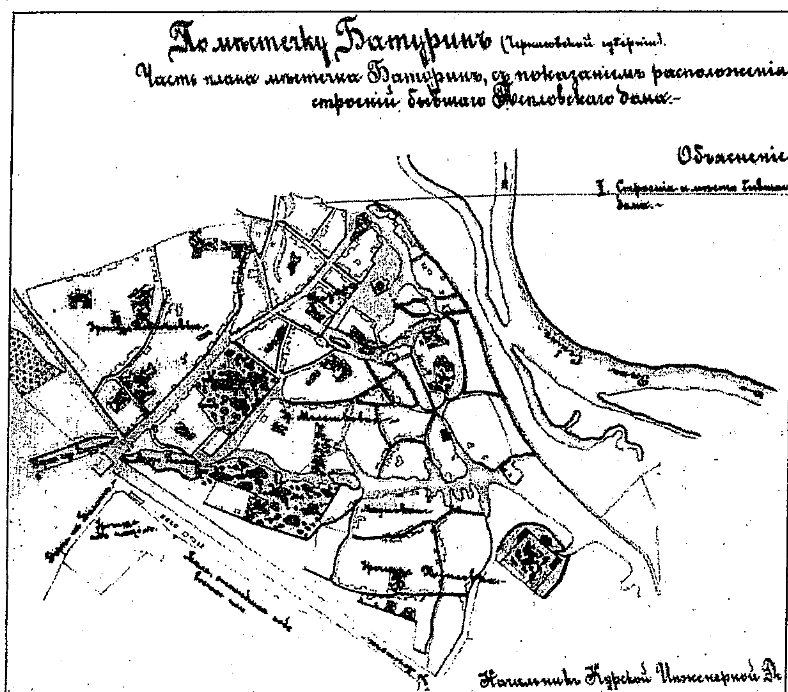
13. Проектний план Ромен. *1843 р.*

У результаті здійснення цих заходів у середині XIX ст. центральні частини більшости міст було переплановано. Виняток становлять тільки деякі позаштатні міста, які зберегли ландшафтне розпланування XVII ст. (Батурин) (Іл. *14*). Околиці міст, колишні слободи (форштадти) у багатьох випадках перепланувати не вдалося, і старі криволінійні вулиці підключили до регулярного розпланування центрів.

Нове регулярне розпланування призвело до змін об'ємно-просторової композиції: завдяки знесенню оборонних ліній розкрилися панорами ансамблів історичних середмість (Глухів, Лубни, Миргород, Ніжин, Новгород-Сіверський, Полтава, Прилуки, Ромни, Чернігів). Архітектурні домінанти — як старі, так і новозбудовані, потрапляли у точки перетину осей кількох вулиць, завдяки чому великий архітектурний ефект досягався невеликою кількістю унікальних споруд (Кременчук, Лохвиця, Переяслав, Полтава, Ромни).

На початку XIX ст. рядова забудова була виведена на червоні лінії, з'явилася периметральна забудова кварталів, дещо збільшився масштаб

будинків, особливо у центрах Глухова, Конотопа, Кременчука, Полтави й Чернігова. У другій половині XIX — на початку XX ст. з'являється суцільна дво-триповерхова забудова головних вулиць у Конотопі, Кременчуці, Лубнах, Полтаві й Чернігові[37].



14. План Батурина. *Середина XIX ст.*

Містобудівна ситуація, що створилася унаслідок перепланувань першої половини XIX ст. та забудови XIX — початку XX ст., стала основою розвитку міст Лівобережжя у радянську добу й значною мірою збереглася до сьогодні. Але цей розвиток уже не був спадкоємним і супроводжувався багатьма негативними моментами, головними серед яких були втрата об'єктів архітектурної спадщини та руйнування об'ємно-просторової композиції більшості міст — Глухова, Зінькова, Конотопа, Кременчука, Кролевця, Лохвиці, Лубен, Миргорода, Новгорода-Сіверського, Полтави, Путивля та інших. Передовсім з ідеологічних міркувань знищено основні архітектурні домінанти[38]. У період перших п'ятирічок і повоєнної відбу-

[37] Докладніше про це див.: Вечерський В. В. Спадщина містобудування України...

[38] Про це див.: Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України.— К., 2002.— 592 с.

дови розпланування міст розвивалося на засадах певної спадкоємности стосовно доби класицизму. У 1940—1950-х рр. створювалися нові містобудівні ансамблі в неокласицистичних формах. У 1960-х рр. у Полтаві, Кременчуці, Лубнах розпочалося масове індустріальне житлове будівництво. Забудовувалися здебільшого вільні території, але вибіркове будівництво велося і в історичних центрах міст. Вихід сучасної забудови у заплави річок, зокрема у Полтаві, грубо спотворив історично складений образ міста. З 1970-х рр. індустріальне домобудування у Кременчуці, Полтаві й Чернігові досягло значного розмаху. Основною розпланувальною ланкою став мікрорайон із комплексом торговельно-комунального й культурно-побутового обслуговування.

Починаючи з 1960-х рр., різні інститути містобудівного профілю (Укрміськбудпроект і його Полтавський філіал, Діпромісто, КиївНДІПмістобудування) розробляють генеральні плани міст лівобережних областей та проекти детального планування їх центрів (Глухів, Кременчук, Лохвиця, Лубни, Ніжин, Новгород-Сіверський, Пирятин, Полтава, Прилуки, Путивль, Чернігів та інші). Проводяться конкурси на проекти генпланів і забудови центрів міст. Ступінь реалізації цих місторегулюючих документів був загалом низький, що пов'язано з нереалістичною оцінкою перспектив і темпів містобудівного розвитку, а також з покладеною в основу методично та історично неспроможною ідеологією тотального проектування і загальної регламентації[39].

У 1976 р. Козелець, Лохвиця, Лубни, Любеч, Ніжин, Новгород-Сіверський, Остер, Прилуки, Чернігів уперше включено до державних списків історичних міст, які підлягали охороні з огляду на те, що в них збережена історико-архітектурна й містобудівна спадщина IX—XIX ст. 1986 р. Новгород-Сіверський, Полтава, Чернігів були включені до реєстру історичних міст всесоюзного значення. У зв'язку з цим у регіоні, як і в усій Україні, розпочалося розроблення історико-архітектурних опорних планів і проектів зон охорони пам'яток історії та культури[40]. Цим передбачається цивілізоване ставлення не тільки до пам'яток містобудування й архітектури, історичного розпланування і забудови, але й до природного ландшафту. Проте аналіз цих питань має бути предметом окремої публікації.

Викладений матеріал дає змогу дійти таких висновків.

Північне Лівобережжя є регіоном зі збереженими стародавніми містобудівними традиціями. Носії цих традицій — історичні населені місця, а саме їх ландшафт, структура, розпланування, об'ємно-просторова композиція, тобто увесь містобудівний устрій.

Спадщина княжої доби у системі розселення, фортифікації, розпланування та композиції поселень стала основою розвитку містобудування у цьому краї за доби Гетьманщини XVII—XVIII ст.

Результатом містобудівних процесів доби Гетьманщини стало формування містобудівного каркасу і основних рис архітектурного середовища міст Лівобережжя з притаманною їм семантичною повнотою, ієрархічністю композиції, гармонійним зв'язком з природним ландшафтом, естетичною виразністю.

---

[39] Вечерський В. В. Криза національної містобудівної культури // Архітектура України.— 1991.— № 4.— С. 40—43.

[40] Историко-архитектурные предпроектные исследования городов Украины (Обзорная информация).— Москва, 1990.— 80 с.

Просторовий устрій цих міст, сформований у період другої половини XVIII ст., значною мірою обумовив їх містобудівний розвиток у наступні століття і нині становить невід'ємну складову національної архітектурно-містобудівної спадщини.

Життєво важливого значення протягом X—XVIII ст. на Лівобережжі надавалося створенню фортифікаційних комплексів, які у зв'язку з цим відігравали роль провідного містоформуючого чинника. Протягом XVII—XVIII ст. фортифікаційні комплекси поступово, за рахунок ліквідації веж і збільшення потужности оборонних огорож, бастіонів і равелінів, позбулися рис архітектурних домінант і акцентів, натомість збільшилася їх містобудівна роль як елементів, що членують і відмежовують структурні частини міського простору.

Геополітичні зміни, що сталися наприкінці XVIII ст., призвели до поступового занепаду фортифікаційних комплексів Лівобережжя і зникнення їх протягом XIX ст. Проте їх сліди збереглися у розплануральній та об'ємно-просторовій структурі більшости історичних населених місць Лівобережної України і нині багато в чому визначають історичну своєрідність устрою їх середмість.

У просторовому устроєві й розплануванні містобудівних комплексів реґіону в XVII—XVIII ст.— як фортифікаційних, так і монастирських — спостерігаються спільні особливості: опанування ландшафтних зон високої композиційної активности; домінуюча роль у забудові й ландшафті; ізоляція внутрішніх просторів від довкілля; чітка ієрархічна структура будівель і споруд; тенденція до регулярности в розплануванні й забудові.

Значні відмінності у містобудуванні Заходу і Сходу України спостерігаються протягом більшої частини розглядуваного періоду. Головною відмінністю містобудування Східної України від містобудування Правобережжя і Західної України є брак так званих маґдебурзьких регулярних розпланувальних структур центрів міст.

Наприкінці XVIII ст. геополітичні зміни (поділ українських земель між двома імперіями — Російською та Австрійською) привели до певної уніфікації містобудівних утворень у різних краях України. Саме ця імперська уніфікація розпланувально-просторового устрою поселень, комплексів, їх архітектури і впорядження стане головною рисою доби класицизму.

Визначальними у розвитку містобудівних утворень Лівобережжя протягом XIX ст. були властиві Російській імперії тенденції до регулярности, які проявилися у класицистичних переп延плануваннях міст. При цьому значною мірою зберігалися засади спадкоємного розвитку містобудівних утворень. На відміну від цього радянська доба характеризується свідомою і широкомасштабною руйнацією архітектурної та містобудівної спадщини, а також поступовою ентропією містобудівних утворень, що є дуже небезпечною тенденцією.

Містобудівна спадщина Лівобережної України, так званої Гетьманщини, за панування в Україні Російської імперії зазнала заборони і спотворення, хоч і впливала, здебільшого опосередковано, на розвиток містобудування та архітектури протягом XIX ст. Ставлення ж російського комуністичного режиму до цієї містобудівної спадщини було різко неґативним. Свідченням цього стали радикальні методи нейтралізації історико-культурного потенціалу цієї спадщини: замовчування, фальсифікація

і, зрештою,— масове руйнування пам'яток і містобудівних систем упродовж тривалого історичного періоду (з 1930-х по 1980-ті рр.).

Виявлені нами основні риси розвитку містобудівних утворень досліджуваного реґіону, втрата і спотворення протягом XX ст. значної кількости містобудівних та архітектурних об'єктів спонукують до потреби переглянути у майбутньому як ціннісну категоризацію історичних населених місць, так і методику оцінки й класифікації об'єктів архітектурної спадщини.

Viktor VECHERS'KYI

TOWN PLANNING AND FORTIFICATION IN LEFT-BANK UKRAINE IN THE 10TH THROUGH 19TH CENTURIES

The author explores the town planning legacy of Left-Bank Ukraine over a time span of almost ten centuries (10th through 19th centuries). He breaks down this time period into further three chronological segments, namely (1) the epoch of Princedom of the 10th—14th centuries, (2) the late Medieval period of the 15th—17th centuries, and, finally, (3) Modern times that span the 19th—20th centuries. The author puts forward a hypothesis about the revival and redevelopment of settlements in Left-Bank Ukraine of the 14th—17th centuries by recourse to the town planning traditions of the Princedom Era. The article also looks into the issue of continuity of town planning traditions and the interaction of town planning techniques of different time periods. The author, finally, seeks to understand what people knew about the architecture of Left-Bank Ukraine in different times.

Юрій ДИБА

ФУНДАЦІЇ БОГОРОДИЧНИХ ХРАМІВ-РОТОНД У КРАКОВІ ТА ПЕРЕМИШЛІ У КОНТЕКСТІ ЦЕНТРАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКИХ МІЖДЕРЖАВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ СЕРЕДИНИ XI СТОЛІТТЯ

Чотириконхову ротонду, відкриту в підземеллях Вавеля у 1917 р., так званий храм „А" (Іл. *1*), та дводільну палацову ротонду, виявлену археологами на подвір'ї перемишльського замку в 1960 р. (Іл. *2*), пов'язують дві ознаки — титулатура та будівельна техніка. За літературою, обидва храми присвячені Пресвятій Діві Марії та вимурувані з плоских обколених каменів на розчині з майже чистого вапна. Такий мулярський розчин є унікальним для будівель передроманської доби, виявлених на території Польщі. З огляду на цю обставину і зважаючи на безсумнівну важливість перемишльського храму в історії становлення та розвитку галицької школи сакрального будівництва, проблема походження архітектурно-будівельної традиції, яку репрезентують обидва храми, є надзвичайно актуальною. Вивчення цієї проблематики є, на нашу думку, ключем та необхідною передумовою для вирішення ширшого кола питань у царині ранньої історії християнської архітектури як України, так і Польщі.

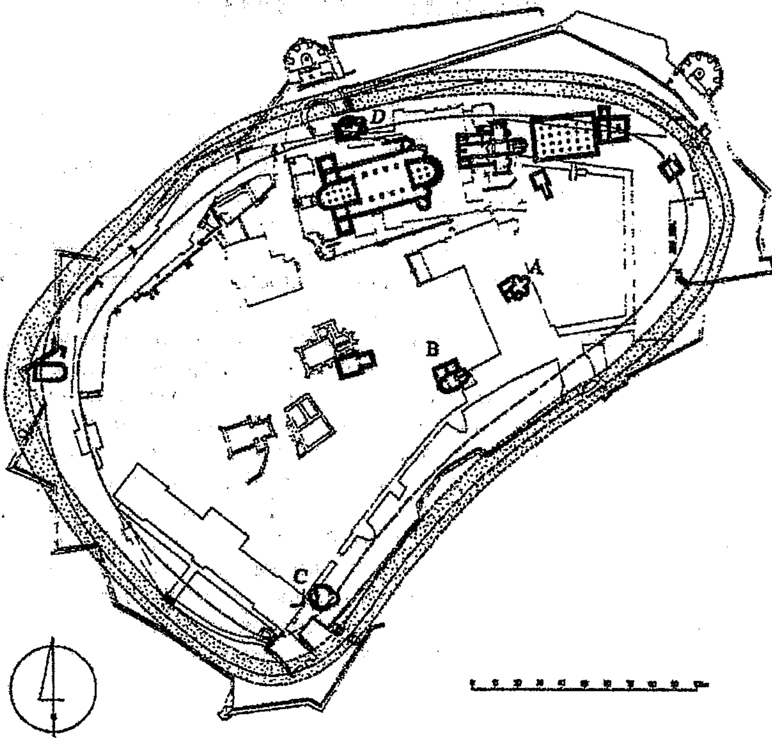
Тема насамперед потребує якомога повнішого опрацювання міждисциплінарного наукового доробку з метою систематизації поглядів та критичного аналізу суперечностей у визначенні титулатури храмів, характеристики технології мурування, архітектурно-планувальних особливостей і стратиграфії культурних нашарувань, а також висновків щодо датування та історично-культурної інтерпретації об'єктів.

Титулатура

Вавель. Дві звістки Яна Длуґоша про округлі храми на Вавелі зацікавили істориків задовго до того, як у підземеллях офіцин та кухонь королівського палацу виявили залишки округлої чотириконхової споруди. В описі фортифікаційних робіт князя Конрада І Мазовецького на Вавелі у 1241 р. Я. Длуґош згадує ротонду Пресвятої Марії: „Конрад будує фортифікації в Кракові, від храму св. Вацлава, від вівтаря св. Томи, до храму св. Ґереона, а звідти до ротонди Пресвятої Марії"[1]. Ще одне повідомлен-

[1] „Cunradus vero — castrum in Cracovia aedificat, incipiens ab ecclesia beati Venceslai a sanctuario altaris beati Thomae tendens ad ecclesiam beati Gereonis et usque ad ecclesiam beatae Mariae Virginis rotundam". Цит. за: Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta (N. P. Maryi) na Wawelu.— Kraków, 1918.— S. 6.

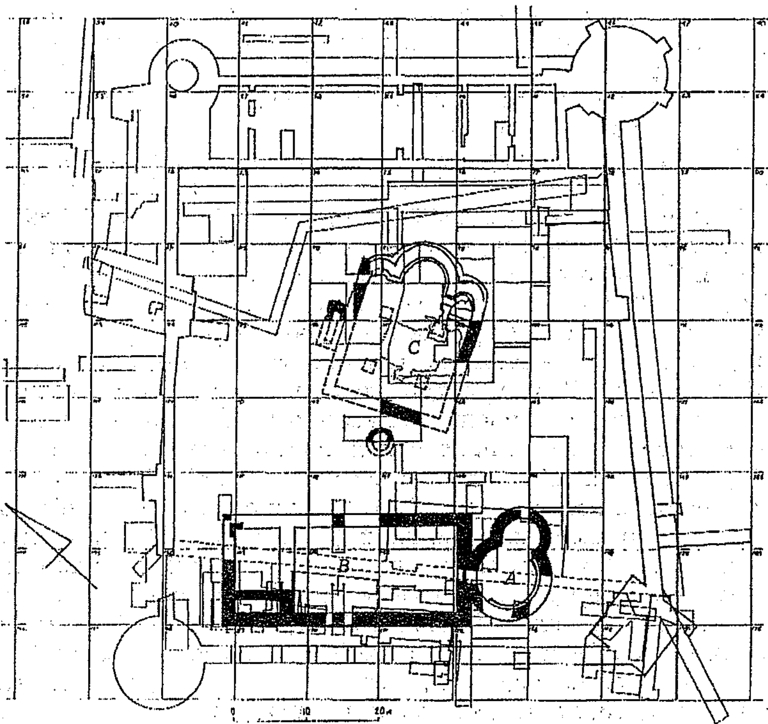
ня Я. Длуґоша про вавельський ротондовий храм пов'язане з описом перебудови замку в часи короля Казимира Великого, який близько 1340 р. реставрував та наново посвятив храм і надав йому пребенду св. Фелікса й Адаукта: „Пребенда святих Фелікса й Адаукта, що мала на краківському замку окремий округлий та високий храм, первісним та старосвітським способом вимуруваний з каміння, колись, до того, як поляки прийняли християнство, ідолам присвячений. Казимир другий, польський король, бажаючи пам'ять про нього і саму споруду зберегти для нащадків, перебудовуючи від основ краківський замок, встановив у тому храмі згадану пребенду“[2].



1. Краків. План Вавеля з позначенням виявлених реліктів кам'яних будівель *XI—XII ст.*: *A* — чотириконхова ротонда „A“; *B* — ротонда „B“ (друга фаза будівництва); *C* — ротонда „C“ при сандомирській башті; *D* — ротонда „D“ (*за З. П'яновським*)

[2] „Praebenda sanctorum Felicis et Adaucti in casro Cracoviensi habens ecclesiam specialem rotundam et altam, prisco et veteri more ex lapide fabrefactam, idolis quondam, priusquam Poloni ad christianitatis iura conversi forent, dicatam. Cuius memoriam et fabricam Casimirus secundus Poloniae rex, castrum Cracoviense a fundamentis initians, posteris reservare voluit et in qua praefetam praebendam fundavit“. Цит. за: Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta...— S. 8.

Фелікс Копера вважав, що Я. Длуґош згадав два окремі храми, розташовані в різних місцях вавельського укріплення[3]. Появу на Вавелі храмів, присвячених Богородиці та Феліксові й Адауктові, дослідник пов'язував з Кельном та кельнською архидієцезією. З Брунвіллара під Кельном походила Рикса, мати польського князя Казимира І Відновителя (Мніха) (правив у 1034—1058 рр.), а рідний брат Рикси й дядько Казимира



2. Перемишль. План замку з позначенням виявлених реліктів кам'яних будівель *XI—XII ст.*: *A* — ротонда; *B* — палати; *C* — церква св. Івана Хрестителя (*за Є. Сосновською*)

Герман був кельнським архиєпископом. Коштом родини Рикси в Кельні звели костел Діви Марії „in Kapitol", посвячений 1049 р. Сама Рикса фундувала ще один Марійний костел, званий „ad gradus", у якому її й поховали. У Кельні вшановували також святих Фелікса й Адаукта, реліквії яких розміщувалися в костелі св. Апостолів. У наступній праці, яка анонсувала знахідку чотириконхової ротонди (храму „A") на Вавелі, Ф. Копера вагається, з котрим із двох храмів, згаданих Я. Длуґошем, пов'язати нововиявлену пам'ятку, однак схиляється до думки, що на

[3] Kopera F. O kościołach na Wawelu.— Kraków, 1905.— S. 15—19.

Вавелі розкрили залишки описаної Я. Длуґошем ротонди св. Фелікса й Адаукта[4]. Таким чином, на думку Ф. Копери, виявлена на Вавелі чотириконхова ротонда, зважаючи на її присвяту, походить з часів Казимира Відновителя.

Адольф Шишко-Богуш дотримувався думки, що обидва свідчення Я. Длуґоша стосувалися одного храму, спершу присвяченого Пресвятій Богородиці, а потім — св. Феліксові й Адауктові, і саме рештки цієї споруди збереглися у вавельських підземеллях[5]. Владислав Абрагам також дотримувався думки, що до реставрації Казимира Великого краківська чотириконхова ротонда мала титул Діви Марії[6]. Клементина Журовська додала, що первісну присвяту можливо перенесли до заснованої 1340 р. королівської каплиці при катедрі[7].

Єжи Гаврот вважав, що ротонда „А" первісно була присвячена не Діві Марії, а св. Марії Єгиптянці[8]. З огляду на висловлені сумніви питання первинної присвяти ротонди, названої від часів Казимира Великого костелом св. Фелікса й Адаукта, розглянула в окремій праці Зоф'я Будкова. Припущення Є. Гаврота, що в тексті Я. Длуґоша після „Beate Marie" опущено „Egyptiace", дослідниця вважала надто поспішним, на доказ чого навела низку арґументів. У краківському календарі, оформленому близько 1260 р. після канонізації св. Станіслава, вперше з'являється ім'я св. Марії Єгиптянки. Тому правдоподібно, що вівтар з пребендою палестинської пустельниці заснували при костелі св. Ґереона незабаром після його інкастеляції 1241 р., і присвята вівтаря з часом замінила присвяту храму. Те, що в описі 1325 р. храм Пресвятої Діви Марії окремо не згадується, пояснюється браком окремої, пов'язаної з ротондою, пребенди, очевидно, підупалої з часу інкастеляції, й фундації у 1302 р. пребенди Пресвятої Діви Марії для вівтаря у катедрі. Однак те, що в першій половині XIII ст. окремий богородичний храм на Вавелі усе-таки існував, доводить свідчення, незалежне від Я. Длуґоша. У кодексі початку XIII ст., оформленому, ймовірно в Чехії, в описі процесії згадується храм „Sankte Marie". Він розташовувався неподалік від костелу, в якому відправлялася меса, без сумніву катедри, і щоб дійти до нього, процесії вистачало часу на відспівування лише однієї пісні. Таким чином, З. Будкова ідентифікує згаданий у цьому документі храм „Sankte Marie" з ротондою „Beate Marie", згаданою у незалежному джерелі Я. Длуґоша, й робить висновок, що його переказ заслуговує на довіру[9].

---

[4] Kopera F. Odkryte ruiny kościołów na Wawelu // Czas.— Kraków, 1917.— Rocz. LXX, N 512.— S. 1—2.

[5] Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta...— S. 8.

[6] Abracham W. [Recenzja: Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta (N. P. Maryi) na Wawelu.— Kraków, 1918] // Kwartalnik historyczny.— Lwów, 1920.— Rocz. XXXIV.— S. 115.

[7] Żurowska K. Rotunda Panny Marii na Wawelu // Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych [Oddział PAN w Krakowie].— Kraków, 1962.— T. 5, cz. 2: Lipiec—grudzień 1961 r.— S. 418—423.

[8] Hawrot J. Problematyka przedromańskich i romańskich rotund bałkańskich, czeskich i polskich. W ujęciu W. Molé, w konfrontacji z wynikami ostatnich badań // Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1962.— Rocz. 24, N 3/4.— S. 279.

[9] Budkowa Z. W sprawie wezwania rotundy NP Marii // Studia do dziejów Wawelu.— Kraków, 1968.— T. 3.— S. 122—126.

Станіслав Козел та Мечислав Фрась не виключали, що, відновлюючи вавельський квадрифолій Діви Марії близько 1340 р., Казимир Великий надав йому нову присвяту св. Фелікса й Адаукта, яка належала занепалому на той час храмові „В“[10].

Ґерард Лябуда допускав, що чотириконхова ротонда „А“ з первісною присвятою св. Феліксові та Адауктові була збудована після 1013 р. з ініціативи Мешка II та його дружини Рихези. Ідеї для взорування були інспіровані надрейнською традицією (Кельн). За Ґ. Лябудою, титулатура Пресвятої Діви Марії належала іншій вавельській чотириконховій ротонді, так званому храмові „В“[11].

Нові відкриття ротондових храмів на Вавелі, зокрема так званої ротонди „В“, спонукали К. Журовську ще раз підняти питання про присвяту відкритої А. Шишком-Богушем чотириконхової ротонди. Порівняльний аналіз урбаністичного середовища вавельського пагорба, за свідченнями Я. Длуґоша та за архітектурно-археологічними дослідженнями, привів дослідницю до висновку, що виявлення нових центричних храмів на Вавелі не дезактуалізувало давнього погляду щодо зв'язку богородичної присвяти з чотириапсидною ротондою „А“ на першій фазі її існування до XIII ст. Разом з тим К. Журовська допускала, що окремий престіл св. Фелікса й Адаукта міг бути в ротонді Матері Божої на Вавелі і від початків існування цього храму[12].

Перемишль. Тема титулатури перемишльської ротонди в науковій літературі розглядалася доволі побіжно. Припущення щодо ймовірної її присвяти уперше висловив Анджей Жакі. Зважаючи на те, що в середньовічному Перемишлі було відоме ім'я св. Леонарда (каплиця на так званому Татарському копці, що існувала до XVIII ст.), він пов'язав присвяту замкової ротонди з іменем саме цього святого, проте наголосив, що для переконливого обґрунтування цього здогаду бракує достовірних даних[13]. У контексті історико-культурної інтерпретації перемишльської ротонди А. Жакі згадував, окрім того, факт існування у середньовічному Перемишлі культу кельнських святих Ґереона та Урсули[14].

Питання титулатури ротонди перемишльського замку розглянув також Томаш Фразик, вивчаючи присвяти української катедри на замку, яку 1412 р. передали польській громаді, а 1460 р. розібрали на матеріал для будови нової польської катедри. Титулатура українського храму подається в літературі по-різному — як св. Івана Хрестителя, Пресвятої Богородиці, св. Миколи. Останню дослідник враховує, оскільки вона з'яви-

---

[10] Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa w rejonie przedromańskiego Kościoła B na Wawelu // Prace komisji archeologicznej [Oddział PAN w Krakowie].— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1979.— N 17.— S. 77.

[11] Labuda G. Studia nad początkami państwa polskiego.— Poznań, 1988.— S. 340—343; його ж. Pierwsze państwo polskie.— Kraków, 1989.— S. 73.

[12] Żurowska K. Nowe problemy rotundy Panny Marii na Wawelu po odkryciach w latach sześćdziesiątych i siemdziesiątych XX wieku [W zbiorze prac autorki: Studia nad architekturą wczesnopiastowską] // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego.— Kraków, 1983.— T. 642, zesz. 17.— S. 19—23, 49.

[13] Żaki A. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu (doniesienie tymczasowe 2) // Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych [Oddział PAN w Krakowie].— Kraków, 1961.— T. 4, cz. 2: Lipiec—grudzień 1960 r.— S. 244.

[14] Żaki A. Wczesnopiastowskie budowle Pszemyśla i problem ich konserwacji // Ochrona zabytków.— Warszawa, 1961.— Rosz. 14.— Zesz. 1—2 (52—53).— S. 43.

лася разом з переконанням, що українська святиня розташовувалася біля підніжжя замку. Дослідник доводить, що титулатури Івана Хрестителя та Пресвятої Богородиці української катедри на замку є обґрунтованими, оскільки у XIV ст. при запровадженні латинських єпископств на Русі дотримувалися „засади паралелелізму". Тобто кількість єпископств, кордони дієцезій, осідки єпископів та титулатура катедр були ідентичними, а заснований 1375 р. Катедральний римо-католицький костел у Перемишлі присвятили саме Іванові Хрестителю та Пресвятій Богородиці. Друга титулатура була, очевидно, успадкована перед тим українською катедрою від давнішої замкової ротонди. Зауважимо, що Т. Фразик називає замкову ротонду храмом Пресвятої Богородиці дещо вагаючись, оскільки ставить цю назву під знаком запитання[15].

Припущення щодо первісної присвяти перемишльської замкової ротонди Пресвятій Богородиці й збереження попередньої титулатури у новому храмі підтримав о. Володимир Ярема[16]. Богородичним храмом уважає замкову ротонду в Перемишлі Іван Могитич[17].

Документальні свідчення з історії римо-католицької перемишльської катедри вивчав Авґуст Фенчак. Він звернув увагу на канонічно-правовий статус другої перемишльської ротонди св. Миколи. У початкових роках правління католицького єпископа Еріка з Вінсен, який прибув до Перемишля 1379 р, статус єпископської катедри отримав саме цей храм, який перед тим був парафіяльним. Зі зміною статусу, святиня зазнала певних оновлень та була консекрована під новими титулами Пресвятої Діви Марії та св. Івана Хрестителя. Функції катедри первісний храм св. Миколи виконував до 1412 р., відколи катедра перемістилася у колишню українську святиню на Замку[18].

* * *

Первісна богородична титулатура вавельської чотириконхової ротонди (храму „А") сьогодні не викликає поважних застережень. У наукових та популярних дослідженнях найчастіше фіґурують обидві присвяти — Пресвятої Діви Марії та св. Фелікса й Адаукта. А от висвітлені в літературі погляди про первісну богородичну присвяту перемишльської ротонди залишилися на марґінесі наукових дискусій. Найчастіше пам'ятка згадується як палацова замкова ротонда, без уточнення її присвяти.

Висловлене Т. Фразиком припущення, що богородична титулатура перемишльської замкової ротонди фіґурує у подвійній титулатурі римо-католицької катедри, є достатньо переконливим. Немає підстав шукати її

---

[15] Frazik J. T. Relikty rotundy pod prezbiterium katedry przemyskiej w świetle dotychczasowych badań // Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1962.— S. 223—225.

[16] Ярема В. Кам'яні свідки місіонерської діяльності слов'янських апостолів // Православний вісник (Київ).— 1971.— № 1.— С. 28.

[17] Могитич І. Р. З історії міжслов'янських зв'язків у сфері ранньосередньовічної архітектури (Галицько-Волинська Русь та західні слов'яни X—XIII ст.) // З історії міжслов'янських зв'язків.— К., 1983.— С. 23; його ж. Нариси архітектури українських церков.— Львів, 1995.— С. 8.

[18] Fenczak A. „Ecclesia Premisliensis maior", czyli o architekturze i niektórych elementach wewnętrznego wyposażenia kościoła Św. Mikołaja w Przemyślu w świetle źródeł pisanych z XIV i XV wieku // Kresy południowo-wschodnie.— Przemyśl, 2003.— Rocz. 1.— Zesz. 1.— S. 9—18.

у присвятах периферійних католицьких святинь міста. Натомість саме на міських околицях з'являлися нові українські храми, у титулатурі яких зберігалася традиція присвяти старших міських святинь, втрачених православною громадою. Для прикладу: після того, як в українців відібрали замкову катедральну церкву, на Владичому збудували другу дерев'яну церкву св. Івана Хрестителя, яка простояла на тому місці до 1535 р.[19] Марійну титулатуру замкової ротонди могла перебрати церква Успіння Пресвятої Богородиці на передміському селі Вольче (Вільче). Монастир при цій церкві був у XVII—XVIII ст. осідком руського єпископа, там також відбувалися засідання духовного суду[20]. Тим паче, що й київська Десятинна церква, а також галицька та володимирська українські катедри були присвячені Успінню Пресвятої Діви Марії. За традицією, храми трьох релігійних громад Львова — української, вірменської та німецької (латинської) — також були Успенськими. Тому вірогідність того, що ротонда на замку була присвячена Успінню Пресвятої Богородиці, є досить високою.

У випадку первісного використання палацової каплиці-ротонди як латинського храму перенесення її Марійної присвяти на пізнішу православну церкву є сумнівним. Якщо ж перемишльська замкова каплиця була храмом східного обряду, то можливість успадкування її богородичної титулатури пізнішими перемишльськими латинськими і православними храмами є вірогідною в однаковій мірі.

Опрацювання теми Марійної присвяти храмів не буде повним, якщо не розглянути питання вшанування Діви Марії у титулатурі храмів на інших теренах, зокрема у Великопольщі. Найстаршою великопольською святинею, присвяченою Пресвятій Діві Марії, є ґнезненська базиліка, споруджена близько 970 р. Мешком І й піднесена у 1000 р. до рангу катедри. У цій святині 977 р. поховали дружину Мешка І княжну Дубравку, а 999 р. — останки місіонера і мученика празького єпископа Войцеха. Дружина Мешка І, чеська принцеса Дубравка, збудувала Марійний храм на Острові Тумському у Познані[21]. Заснований княгинею Дубравкою храм Пресвятої Діви Марії „на замку в Острові“ згадується у польсько-сілезькій хроніці 1285—1287 рр. З тексту довідуємося, що на вівтарі цього храму Казимир Відновитель складає свій меч в очікуванні бою з мазовецьким князем Мацлавом (Мойславом), віддаючи себе під заступництво Богові, Діві Марії та апостолам Петрові і Павлові[22]. Ґерард Лябуда зауважив, що згадані у хроніці заступники відповідають сакральній топографії Острова Тумського у Познані[23]. Катедра св. Петра і Павла постала після

[19] Никорович Ю. Церкви та монастирі Перемишля та перемишльської єпархії (З кн.: Схиматисм всего клира руско-католического Богом спасаемои епархіи Перемышльской на год от рожд. Хр. 1879.— Перемышль, 1879.— С. 28—49) // Лавра. Часопис Монахів Студитського Уставу.— Львів, 1999.— Ч. XI.— С. 47.

[20] Там само.— С. 54—55; Fenczak A. Sytuacja wyznaniowa w Przemyślu za Władysława Jagiełły (wybrane problemy) // Polska—Ukraina. 1000 lat sąsiadztwa.— Przemyśl, 1990.— T. 1: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu etnicznym.— S. 107—108.

[21] Labuda G. Pierwsze państwo...— S. 72—73.

[22] Казимир Відновитель „cum [...] in maxima anxietate fuisset constitutus, ecclesiam, quamdambrouca ad honorem genetricis dei beate Marie in castro Ostrov fundaverat, intravit et a se gladium, quo percinctus fuerat, dissoluit, ponens super altare: deo et beate Marie et beatis apostolis Petro et Paulo disponendo in animo suo iterum velle monachari, dyadema regalis imperii resignando“. Цит. за: Labuda G. Studia nad początkami państwa...— S. 392.

[23] Там само.— S. 392—397.

заснування у 1000 р. познанського єпископства, її фундаменти виявили археологи у повоєнний період. Залишки фундаментів дороманських споруд відкрили нещодавно у процесі дослідження колегіати Пресвятої Діви Марії на Острові Тумському[24]. Висловлене раніше Мар'яном Соколовським[25] й доволі поширене у літературі[26] обґрунтування локалізації храму Дубравки на Острові Ледницькому Г. Лябуда визнав хибним.

Таким чином, найранішу традицію вшанування Пресвятої Богородиці в титулатурі столичних храмів Великопольщі є підстави пов'язувати з фундаційною діяльністю Мешка I і Дубравки та місійними впливами Чеської держави[27], на території якої в 973/975 рр. було засновано чеське єпископство у Празі, що охоплювало територію Сілезії, та моравське єпископство з центром в Оломоуці, у сфері дії якого знаходилася Малопольща[28]. Властива Чехія безпосередньо підлягала юрисдикції єпископа у Ратизбоні-Реґенсбурзі, а Моравія розташовувалася у кордонах Пасавської (Пассава над Дунаєм) дієцезії.

До походу князя Володимира „на ляхів" у 981 р. Перемишль і Краків підпорядковувалися Чеській державі та перебували у полі чеських місійних впливів. А отже, Марійну присвяту перемишльської та краківської ротонд (об'єднаних технологією мурування на чистому вапні) є підстави пов'язувати саме з Чехією. Проте до періоду чеського володіння Малопольщею відносять побудову на Вавелі іншої ротонди, так званого храму „B". Пізніша метрика храму „A" не викликає у польських дослідників сумнівів, а його появу (як і появу перемишльської ротонди) відносять до 1018—1031 рр., коли Перемишль перебував у польських руках. Тому чеський родовід Марійної присвяти обидвох храмів є сумнівним.

Бажання пов'язати появу краківської та перемишльської ротонд з одним періодом змусило польських учених відкинути давнє припущення Ф. Копери про зв'язок Марійної присвяти вавельського квадрифолію (храму „A") з кельнським духовним середовищем, близьким дружині Мешка II Рихезі. Кельнський храм Діви Марії „in Kapitol" (посвячений 1049 р.) та фундований Риксою ще один Марійний костел, у якому її поховали, званий „ad gradus", були збудовані після втрати Польщею Перемишля. На той час (після 1031 р.) Краків та Перемишль перебували з різних боків кордону, через це апріорі відкидається можливість спорудження богородичних ротонд Кракова та Перемишля як у прикінцевий етап правління Мешка II (1031—1034), так і в добу володарювання Казимира I Віднови-

---

[24] Kóčka-Krenz H. Badania zespołu pałacowo-sakralnego na Ostrowie Tumskim w Poznaniu // Osadnictwo i architektura ziem polskich w dobie Zjazdu gnieźnieńskiego.— Warszawa, 2000.— S. 69—74.

[25] Sokołowski M. Ruiny na ostrowie jeziora Lednicy. Studium nad budownictwem w przedchrześcijańskich i pierwszych chrześcijańskich wiekach w Polsce // Pamiętnik Akademii umiejętności w Krakowie. Wydziały: filologiczny i historyczno-filozoficzny.— Kraków, 1876.— T. 3.— S. 133, 264—265.

[26] Див., наприклад: Свеховский З. Романское искусство в Польше.— Варшава, 1982.— С. 261.

[27] Традицію вшанування Діви Марії в титулатурі храмів Чехії започатковано на Празькому Граді. Найстаршою християнською святинею Празького Граду є споруджений за князя Борживоя († 894) богородичний храм. Зруйнований у часи язичницької реакції, цей храм відновив (на старих фундаментах) князь Спитигнєв († 905). Див.: Kostel Panny Marie na Pražském Hradě // Památky archeologické.— Praha, 1953.— Rok. XLIV.— Seš. 1.— S. 129—200.

[28] Labuda G. Pierwsze państwo...— S. 16—17.

теля (Мніха) (1034—1058) чи Болеслава Сміливого (1058—1079). Таким чином, можливість спорудження богородичних ротонд Кракова та Перемишля після 1031 р. сучасні польські дослідники не розглядають.

Ще одним західним взірцем, що вплинув на появи Марійної титулатури храмів Вавеля та Перемишля, вважають палацовий храм Карла Великого в Аахені (Аквізґрані). Проте вже у X ст. роль Аахена помітно зменшилася. Істотним видається факт утворення „Римської імперії німецького народу" та вживання Оттоном II (973—983) титулу „імператора римлян". У 988 р. імператор Оттон III (983—1002) покинув Аахен і замешкав у Римі, прагнучи учинити його центром імперії. Булла Оттона III „Renowatio imperii romanorum" засвідчує важливість саме римської традиції у розбудові імперії[29]. У цьому ж контексті згадаємо свідчення Козьми Празького, який відзначав, що ротонда св. Віта на Празькому Граді заснована „ad similitudinem romanae ecclesiae"[30]. Окреслення Козьмою Святовітської ротонди як римського типу храму демонструє також і тогочасні ідеологічні орієнтири молодих центральноєвропейських держав. Окрім того, не слід забувати, що на Оттона III впливало і грецьке походження його матери Феофано, яка в період його малоліття (983—991) перейняла державні справи. В імператорському палаці, зведеному на Авентинському пагорбі, Оттон III утримував двір саме за візантійським взірцем[31]. Додамо, що в монастирі св. Боніфація і св. Алексія на Авентині в Римі мешкали як греки, так і латинники.

У світлі аналізу Марійної титулатури вавельського та перемишльського храмів доречно нагадати ще один аспект, пов'язаний з вшануванням Пресвятої Богородиці — саме як заступниці та опікунки держави. Так, Ян Ярко зауважив, що Марійним патронатом над державою понад п'ять століть раніше від Польщі відзначається Русь[32]. Тему вшанування Богородиці-Заступниці на київському ґрунті у першій половині XI ст. опрацьовував також Володимир Александрович[33]. Дослідники підкреслювали, що особливе вшанування Діви Марії на Русі засвідчують не лише Марійні титулатули найшанованіших святинь Руси чи храмові празники київського та новгородського Софійських соборів. Прямі вказівки про поширення культу Богородиці на державному рівні й особливе його плекання у столичному Києві містяться у „Літописі руському"[34], „Слові про

---

[29] Székely G. Węgierskie symbole państwowe w dobie średniowiecza, ich związki z Bizancjum oraz wartości ideowe // Kwartalnik historyczny.— Warszawa; Poznań, 1989.— Rocz. XCV: 1988.— S. 21—23.

[30] Цит. за: Matějka B. O původu českých rotund románských // Český Časopis historický.— Praha, 1901.— Rocz. 7.— S. 417.

[31] Székely G. Węgierskie symbole państwowe...— S. 22.

[32] Jarko J. Cześć Matki Bożej na Rusi // Polska—Ukraina. 1000 lat sąsiadztwa.— T. 1.— S. 65—68.

[33] Александрович В. Староки́ївський культ Богородиці-Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // Medievalia Ucrainica: ментальність та історія ідей.— К., 1994.— Т. 3.— С. 55—56.

[34] Під 1037 р. у контексті оповіді про спорудження города Ярослава, святої Софії та церкви Благовіщення Богородиці над Золотими воротами хроніст відзначає: „ѕии же премудрыи кнѧзь ꙗрославъ · то того дѣла створи Блгвщние на вратѣхъ · дать всегда радость градоу тому стмь блгвщениемь · Гнимь · и млтвою стыꙗ Бца · и архаангла Гаврила..." Цит. за: Ипатьевская летопись // Полное собраніе русских лѣтописей.— Санкт-Петербург, 1908.— Т. 2.— Стб. 139.

закон і благодать“ київського митрополита Іларіона[35], „Київському патерику“[36]. А тому, навіть якщо погодитися з можливістю заснування ротонди перемишльського замку в час володіння містом Болеслава Хороброго, на вибір присвяти цього храму могли вплинути і київські орієнтири перемишльських міщан-русинів. Те, що Болеслав І змушений був рахуватися з руським фактором у внутрішній політиці Польщі, доводить випуск ним монет з кириличними написами.

Пресвята Богородиця вважалася також опікункою Угорщини. У Житії св. Стефана єпископ Хартвіґ повідомляє, що король († 1038) віддав самого себе і свою державу під заступництво Пресвятої Діви Марії та спорудив храм на її честь у столичному Білгороді (Секешфехерварі). Як твердить Хартвіґ, слава Богородиці серед угорців була такою значною, що свято Успіння Богородиці називалося угорською мовою просто „Днем Діви“[37].

Саме орієнтацією на візантійську духовну спадщину пояснюється особливе вшанування Пресвятої Богородиці не лише на Русі, але і в Угорщині. Наприкінці X — у першій половині XI ст. Угорщина рівною мірою перебувала в полі релігійних впливів Заходу та Сходу. Крім того, Угорщина, як і Чехія, небезпідставно претендувала на роль континуатора великоморавської спадщини, тому території Малопольщі і Прикарпаття потрапляли у сферу не лише чеських, але й угорських інтересів. Проте політичні відносини Чехії з Польщею у першій половині XI ст. були стабільно ворожими. Чесько-польський альянс розпався після захоплення чехами міста Майсен і другого шлюбу Болеслава з угорською принцесою близько 986—987 рр.[38] Польсько-угорські контакти розвивалися доволі активно. Згадаємо, наприклад, одруження Емерика, сина Стефана угорського з польською княжною. Короткий період протистояння спричинило захоплення 1014 р. Болеславом Хоробрим прикордонних угорських градів у долині ріки Морави, проте вже у 1018 р. угорський король Стефан та Болеслав уклали мирний договір у Будишині. Принципову зміну у зовнішньополітичному курсі Польщі історики відзначають щойно в кінці 70-х — першій половині 80-х років, у період правління Владислава-Германа. У цей час було розірвано союз із угорським королем Владиславом, а польський правитель одружився з чеською княжною[39]. Контакти краківського двору з

---

[35] Серед заслуг Ярослава Мудрого Іларіон відзначає: „...прѣдалъ люди твоа и градъ · ст҃ѣи всеславнѣи скорѣи на по мощь хрстїаномъ ст҃ѣи бц҃и еи же и црк҃вь на великыихъ вратѣх създа · въ имѧ первааг҃ гд҃ьскаaго праздника · ст҃аaго бл҃говѣщенїа...“ Цит. за списком першої редакції пам'ятки: Молдован А. М. „Слово о законе и благодати“ Илариона.— К., 1984.— С. 97.

[36] Царгородські будівничі отримують наказ спорудження богородичного храму в Києво-Печерському монастирі від самої Богородиці: „...Прїиду же и сама видѣти церкве и в неи хощу жити“ (...) И рече къ намъ: „изыдите наасно и видѣте величьство“. И видѣхомъ церковъ на воздусѣ, и вьшедше поклонихомся еи и въпросимъ: „О госпоже, каково имя церкви“. Она же рече, яко имя себѣ хощу нарещу. Мы же не смѣхомъ ея въспросити, како ти имя. Си же рече: богородична будеть церкви (...)“. Цит. за: Києво-Печерський патерик / За ред. Д. Абрамовича.— К., 1931.— С. 6.

[37] Кузнецова А. М. Христианство в Венгрии на пороге второго тысячелетия // Христианство в странах Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы на пороге второго тысячелетия / Отв. ред. Б. Н. Флоря.— Москва, 2002.— С. 385.

[38] Власто А. П. Запровадження християнства у слов'ян. Вступ до середньовічної історії слов'янства.— К., 2004.— С. 402 (прим. 65-3).

[39] Головко А. Б. Древняя Русь и Польша в политических взаимоотношениях X — первой трети XIII вв.— К., 1988.— С. 57—58.

Угорщиною налагодилися з 1086 р., коли у Польщу з вигнання, за підтримки своїх угорських дядьків, повернувся син Болеслава Сміливого Мешко[40]. Тому, аналізуючи можливі релігійні та культурні впливи південних сусідів Польщі (Чехії та Угорщини) в період до останньої чверти XI ст., перевагу слід віддати Угорщині.

Сказане засвідчує потреба глибшого дослідження як польсько-руських, так і польсько-угорських зв'язків у період після втрати Польщею Перемишля у 1031 р. Саме цей вектор польських контактів треба ретельно розглянути через призму історично-культурної інтерпретації краківської та перемишльської богородичних ротонд.

Техніка мурування

Вавель. Аналізуючи техніку мурування вавельського чотириконха (Іл. 3), Ф. Копера звернув увагу на те, що використані будівничими тонкі видовжені плитки ламаного каменю нагадують тонку й видовжену романську цеглу надрейнських будівель. Дослідник, зокрема, згадав кельнський костел св. Ґереона, в мурах якого грубі пласти розділяються тонкими прошарками, що, на його думку, засвідчує тяглість традиції мурування з тонких плиток, а тим самим — зв'язок вавельської ротонди з культурним середовищем, яке по лінії матери репрезентував у Польщі Казимир І Відновитель[41].

Зважаючи на техніку мурування та ґліфи вікон, що завужуються досередини, Йосеф Стржиґовський широко датував ротонду в діапазоні XI—XIII ст.[42] А. Шишко-Богуш характеризував техніку мурування з тонких шарів плоских каменів як наближену до класичних римських та візантійських цегляних мурів, проте уточнював, що ця подібність є лише поверховою. Мурування з коленого пісковику, однорідно укладеного на чистій вапняній заправі (без домішок піску) на всю товщину муру, дослідник уважав старшим від XI ст. й таким, що свідчить про невисоку культуру будівництва. На його думку, це доводить і спосіб склеплення луків у замку, укладеному у так званий канафас чи ялинку[43]. Будівельна традиція, на яку взорувалися вавельські майстри, не могла сліпо наслідувати візантійську, тому, відкинувши можливі впливи Руси, А. Шишко-Богуш вказує на великоморавську спадщину як на джерело її поширення. Характер мурування краківської ротонди він зближує зі західним, характеризуючи територію Великоморавської держави (а заразом і землю віслян із Краковом) у IX—X ст. як терен, на якому перехрещувалися західні та східні будівельні впливи[44].

Мар'ян Морельовський заперечив поширений у літературі погляд щодо примітивности техніки мурування вавельського храму. Кам'яні

---

[40] „У него [Владислава (Ласло) угорського.— **Ю. Д.**] Болеслав пробыл недолго, злая язва довела его до безумия, и, таким образом, скорбно закончил он свой жизненный путь. Единственный его сын по имени Мешко при помощи своих дядьев после этих событий вернулся на родину..." Цит. за: „Великая хроника" о Польше, Руси и их соседях XI—XIII вв. / Под ред. В. Л. Янина.— Москва, 1987.— С. 75.

[41] Kopera F. Odkryte ruiny...— S. 2.

[42] Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa.— Wien, 1918.— Bd. 2.— S. 773—774.

[43] Szyszkо-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta...— S. 19—20.

[44] Там само.— S. 29.

плитки обробляли дуже прецизійно, уподібнюючи їх форму до цеглинок, й старанно допасовували, що вказує на другу половину XI ст., навіть на його кінець. Техніка мурування є подібною до французько-нідерландських мурів з так званим moellon de Tournai. У пам'ятках цього реґіону з X, XI і навіть XII ст. М. Морельовський знаходить також приклади мурування понижених віконних луків (arc subaissé) з V-подібною замковою частиною[45].

Порівнюючи техніку мурування храму „А" з виявленою на Вавелі так званою чотирикутною будівлею, А. Жакі ствердив, що ужитий в цих пам'ятках ясно-сіро-зеленавий дрібнозернистий пісковик є ідентичним — матеріал, очевидно, доставляли з тієї самої каменоломні. Натомість заправа, вжита для в'язання каміння чотирикутної будівлі, була іншою — чисто гіпсовою. Спосіб виконання споруд вказує на місцевих будівничих. Час появи обидвох споруд дослідник відносить до X ст.[46]

На думку Єжи Гаврота, вавельський чотириконх репрезентує орієнтальну техніку мурування. Натомість празька ротонда св. Віта — техніку, пов'язану з римською будівельною школою. Джерелом будівельної техніки з коленого каміння дослідник вбачає Далмацію. Зокрема, найстарші хорватські храми, виконані у такій техніці, мають віконні отвори, засклеплені без застосування кружал, з камінням, укладеним в замку ялинкою. У старохорватській архітектурі, як і у вавельському храмі, Є. Гаврот відзначає відсутність цоколів. Ротонду, яка могла бути сакральною спорудою чи мавзолеєм, могли збудувати, як припускає дослідник, у VII ст. хорвати, білі серби, авари, або ж віслянн у постаті леґендарного Крака[47].

К. Журовська окреслила систему мурування ротонди „А" як petit appareil allonge, який наслідував античний цегляний мур. Однак вона зауважила, що ця система, яка застосовувалася у меровінзьких та каролінзьких пам'ятках і стала типовою для так званого першого романського мистецтва, не може слугувати датуючою ознакою. У такий спосіб в Західній Європі будували до 1070—1080 рр. Рідкісний спосіб укладання віконного та вхідного луків є відомим як у передроманській, так і в романській архітектурі Півдня та Заходу Європи[48]. Після досліджень 1974 р. К. Журовська ствердила, що техніка мурування у пробитому вхідному отворі та північному мурі поховальної камери вказує на аналогічну з ротондою будівельну традицію. Як прибудова, так і новий вхід з'явилися в один час — як друга фаза праці при ротонді[49].

С. Козел та М. Фрась підтвердили, що ротонда Діви Марії відрізняється від інших вавельських ротонд будівельною технікою — opus incer-

---

[45] Morelowski M. Wawel, Wallonja i Walgierz Udały // Pion.— Kraków, 1934.— N 42 (55).— S. 1—3; N 44 (57).— S. 3—4; N 49 (62).— S. 4; XXVII posiedzenie z dn. 11 maja 1934 r. [Morelowski M. Streszczenie referatu: Kaplica Suzinów w Wilnie a rotunda na Wawelu] // Prace i materjały sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie.— Wilno, 1935.— Rocz. 2.— Zesz. 4.— S. 333.

[46] Żaki A. Nowoodkryte ruiny budowli przedromańskiej na Wawelu // Studia do dziejów Wawelu.— Kraków, 1955.— T. 1.— S. 78—80.

[47] Hawrot J. Wawel wczesnośredniowieczny (Problemy pierwotnej zabudowy) // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1959.— T. 4, zesz. 3/4.— S. 134—146; його ж. Problematyka przedromańskich i romańskich rotund...— S. 279.

[48] Żurowska K. Rotunda Panny Marii...— S. 418—423; її ж. Rotunda wawelska. Studium nad centralną architekturą epoki wczesnopiastowskiej // Studia do dziejów Wawelu.— Kraków, 1968.— T. 3.— S. 22—24.

[49] Żurowska K. Nowe problemy rotundy Panny Marii...— S. 30.

tum з вапнистого пісковику, формованого у плитки, викладені в лицевих партіях у системі petit appareil allonge на розчині з майже чистого вапна. Дослідники підтримують думку К. Журовської, що уклад petit appareil allonge у варіанті, позбавленому рядів цегли, поширився від середини X ст. й застосовувався до 1070—1080-х років, проте звужують хронологічну межу поширення доромансько ї архітектури на Вавелі до другої чверти XI ст.[50]

Томаш Венцлавович зауважив, що при застосуванні розчину з чистого вапна конструкція певний час була пластичною, але в процесі спорудження храму це призводило до випучення мурів та появи тріщин. Так зовнішні вертикальні щілини в опорних вузлах між апсидами та зовнішні відхилення у найвищих партіях мурів є, на його думку, свідченням великого навантаження на стіни від склепіння чи стропу та значну висоту споруди[51].

Зважаючи на технічні збіжності ротонди „А“ та так званої першої катедри (костелу св. Ґереона), Ґ. Лябуда допускав, що їх появу слід зв'язати з тим самим фундатором. Час їх появи дослідник вписує у період, що розпочинається близько 1020 р. і завершується датами смерти Казимира Відновителя († 1058) та єпископа Арона († 1059), хоч правдоподібнішою визнає гіпотезу, за якою їх фундаторами були Мешко II та Рихеза[52].

Технологічні особливості мурів доромансьих споруд на Вавелі порівнював Станіслав Козел. Дослідник зазначив, що гіпсові розчини є досить розповсюдженими в польській архітектурі доби раннього середньовіччя. Натомість чисто вапняні розчини є унікальними. Класичний чисто вапняний розчин з вмістом вапна 85—98,5 відсотка, є характерним для вавельської чотириконхової ротонди „А“. У складі суміші виявлено невеликі домішки піску (в межах 3,3—6,25 відсотка), подрібненого вапняку (до 8,75 відсотка) та крихти цем'янки. З різновиду цього розчину з меншим вмістом вапна (у межах 67,85—81,8 відсотка), піску (1,5—5,7 відсотка) та значною домішкою органічних додатків виконано у два рівні долівок в межах реконструйованого західного приміщення при ротонді „А“ велику площу ужиткового рівня в північній частині аркадового дитинця на Вавелі. Єдиною аналогією для вавельського розчину з чистого вапна є розчин з ротонди та палат у Перемишлі. Застосування гіпсових заправ С. Козел пояснював браком чи недостатньою кількістю витриманого вапна. Гіпс був готовим для використання відразу після випалу, змелення та додавання води. Аналізуючи техніку будови передромансьих мурів на Вавелі, дослідник виділив ротонду „А“, яка не мала окремої фундаментної плити. Натомість наземні мури інших вавельських пам'яток, зокрема ротонди „В“, спиралися на фундаментну плиту товщиною 60—80 см, виконану з вапнякових та глинистих кам'яних брил, суміші глини та піску, залитих зверху рідким розчином. Неглибоку закладку підошви мурів вавельських храмів, яка знаходилася в зоні промерзання ґрунту, дослідник пояснює тим, що ця технічна особливість є наслідком браку досвіду майстрів, які на його думку, походили з Півдня Європи — з осередків, для яких глибо-

---

[50] Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa...— S. 48, 79—81.

[51] Węcławowicz T. Rekonstrukcja rotundy wawelskiej najświętszej Panny Marii [Aneks] // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego.— Kraków, 1983.— T. 642, zesz. 17.— S. 55—67.

[52] Labuda G. Studia nad początkami państwa...— S. 343—377.

ке промерзання ґрунту є нехарактерним. У техніці, наближеній до opus incertum, на Вавелі зведено лише ротонду „А“, а в муруванні інших вавельських пам'яток застосовувалася техніка opus emplectum. Кладка лицевих поверхонь доромaнських мурів на Вавелі виконувалася у системі petit appareil allonge. С. Козел допускає, що вавельські споруди, виконані в техніці opus emplectum із застосуванням розчину на гіпсі, слід датувати чеською фазою розвитку вавельського города. Вавельський квадрифолій Пресвятої Богородиці (храм „А“) дослідник вважає прикладом оттонсько-каролінзької традиції, носіями якої були володарі ранньоп'ястівської династії. На його думку, пам'ятку могли побудувати у хронологічних рамках від останнього десятиріччя X ст. до першої чверті XI ст.[53]

Перемишль. На подібність мулярського розчину, застосованого в ротонді й палатах, виявлених у Перемишлі, до розчину вавельської чотириконхової ротонди А. Жакі вказав уже в першій короткій публікації, у якій анонсував результати досліджень 1960 р.[54] У наступних публікаціях дослідник вказував, що фундаменти та частини наземних партій мурів виконано з плиток пісковику, поклади якого є в найближчих перемишльських околицях — у Білій Скалі над Сяном поблизу Красичина. Перші аналізи розчину, виконані Г. Єнджеєвською, показали, що він складається з майже чистого вапна, а домішка піску не перевищувала 10 відсотків. Уклад лицевих поверхонь муру, як вказував А. Жакі, нагадував вавельську чотириконхову ротонду, проте будівельна техніка (при максимально збережених шести рядах кладки) виявляла виразні риси opus emplectum. У підошві фундаменту зауважено похилий уклад плиток каменю, що мало б свідчити про застосування неповної техніки opus spicatum. На стику поміж ротондою та палатами видно шов, який доходить до висоти приблизно 60 см, вище мур викладався з перев'язкою[55].

Склад будівельних розчинів А. Жакі вважав важливою ознакою для визначення хронології історичних архітектурних об'єктів. Консультації з ученими Чехії, Угорщини, Румунії та Німеччини дали змогу йому ствердити, що в Центральній Європі, поза польськими теренами, гіпсові розчини не використовувалися[56]. Як вказують С. Козел та М. Фрась, невідомі вони і на Балканах. Застосування гіпсових розчинів відзначено хіба що в Малій Азії та в окремому регіоні Румунії (у місцевості Moldoveneşti та Piskul lui Soare)[57].

Повторні археологічні дослідження 1982—1985 рр. дали можливість Єві Сосновській уточнити деякі особливості будівельної техніки перемишльського комплексу. Зокрема, з'ясувалося, що найнижчий прошарок фундаментного муру південно-західної стіни палат виконано з ріняку на глині.

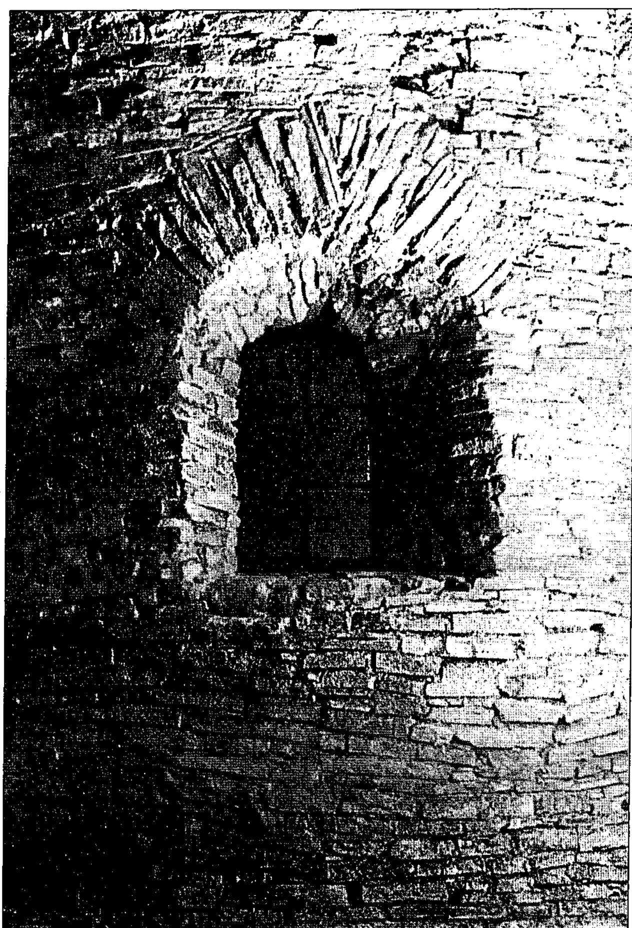
[53] Kozieł S. Technologia murów budowli przedromańskich na Wawelu // Acta archaeologica waweliana.— Kraków, 1998.— T. 2.— S. 55—74.

[54] Żaki A. Pierwsze zabytki budownictwa kamiennego w Przemyślu // Z otchłani wieków.— Wrocław; Poznań, 1960.— Rocz. 26.— Zesz. 3.— S. 211.

[55] Żaki A. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Prszemyślu (doniesienie tymczasowe) // Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych [Oddział PAN w Krakowie].— Kraków, 1961.— T. 4, cz. 1: Styczeń—czerwiec 1960 r.— S. 9; його ж. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Prszemyślu (doniesienie tymczasowe 2)...— S. 244.

[56] Żaki A. Archeologia Małopolski wczesnośredniowiecznej.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974.— S. 142, przyp. 288.

[57] Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa...— S. 79, przyp. 157.



3. Характер мурування лицевої поверхні стіни та спосіб укладання віконного луку вавельської ротонди, так званого храму „А“ *(за З. Свеховсъким)*

4. Характер мурування стіни палат на Замковій Горі у Перемишлі з отвором у товщині муру *(за З. П'яновським та М. Проксою)*

4б. Золота оздоба з гірським кришталем, виявлена у прибудові вавельського храму „А“

У вищих партіях мурування як зв'язуючий застосовувався вапняно-піщаний розчин з незначними домішками деревного вугілля та товченої кераміки. Розчин виходив також на лицеві поверхні мурів. У деяких місцях на поверхні стін виявлено фраґменти розчину розміром кількадесят квадратних сантиметрів. Є. Сосновська підтвердила, що стіни ротонди та палацу мурувалися в техніці opus emplectum з лицевою поверхнею, виконаною у системі petit appareil allonge (Іл. 4). Лицеві поверхні викладалися з плоских плит пісковику сіро-іржавої барви (видобутого, ймовірно, в Круґелю над Сяном) із внутрішнім заповненням плитками нереґулярної форми. Невеликий фраґмент у техніці opus spicatum розміщувався у фундаменті ротонди під прорізом входу. Від заходу в мурах палат виявлено сім округлих вертикальних отворів, найбільший з яких, дещо овальний, мав розміри в плані 82—93 см. Три отвори є виразно обмуровані кам'яними плитками. Дно отворів є на різних рівнях. Позаяк вони мали надто великі розміри, Є. Сосновська заперечує їх інтерпретацію як гнізд вертикальних колод, якими зміцнювали конструкцію мурів. Долівку палат, товщина якої сягає 20 см, виконано з вапняно-піщаного розчину на підкладі з каміння[58].

Аналізуючи плиткову техніку мурування, використану будівничими перемишльського комплексу, Тереза Родзінська-Хоронжи вважає її наслідуванням античної техніки, перенесеної через Альпи за посередництвом каролінзької архітектури, і так званого першого етапу романського мистецтва, датованих на теренах Польщі від другої половини X — до середини XI ст.[59]

Збіґнєв П'яновський характеризує техніку мурування перемишльського комплексу як наближену до opus emplectum. У лицевих партіях мурів уживалися дрібні (12 × 3; 12 × 6 см), а також середні та більші камені (23 × 12 × 8 см — наріжний; 27 × 16). Усередині муру — невеликі плитки та окремі камені вапнякової гальки. Розчин мурування характеризується як вапняно-піщаний з великим вмістом вапна, невеликими додатками деревного вугілля та подрібнених часточок випаленої глини. Нерегулярності поверхні мурування вирівнювалися тиньком з більшим вмістом вапна, ніж у розчині, використовуваному у мурах[60].

* * *

Застосування як мулярський розчин вапняно-піщаної суміші з великим вмістом вапна (85—98,5 відсотка) є головною й визначальною ознакою, що поєднує вавельську та перемишльську ротонди і водночас вирізняє їх із ширшого переліку відомих дороманських пам'яток. Логіка міркування С. Козела, який уважав, що будівничі однієї школи знали технологію виготовлення гіпсових розчинів так само, як і вапняних, й пояс-

[58] Sosnowska E. Rotunda i palatium na wzgórzu zamkowym w Przemyślu w świetle badań z lat 1982—1985 // Kwartalnik architektury i urbanistyki. Teoria i historia.— Warszawa, 1992.— T. 37, zesz. 1.— S. 55—56.

[59] Rodzińska-Chorąży T. Wczesnopiastowski zespół pałacowy na Wzgórzu Zamkowym oraz rotunda prosta pod katedrą w Przemyślu w świetle ostatnich badań // Początki sąsiedztwa. Pogranicze polsko-rusko-słowackie w średniowieczu. Materiały z konferencji.— Rzeszów, 9—11. V. 1995.— Rzeszów, 1995.— S. 133—136.

[60] Pianowski Z. Badania przedromańskiego palatium na zamku przemyskim w roku 2002 // Rocznik Przemyski.— Przemyśl, 2003.— T. 39, zesz. 2: Archeologia.— S. 120—123.

нював застосування гіпсових розчинів браком чи недостатньою кількістю витриманого вапна, наштовхується на низку суперечностей. Появу вавельського чотириконха та перемишльської палацової ротонди пов'язують з включенням Малопольщі та Прикарпаття в орбіту впливу ранньоп'ястівської великопольської династії, одначе мурування на майже чистому вапні на теренах Великопольщі не застосовувалося. Важко обґрунтувати потребу зміни та істотного ускладнення технології виготовлення розчину великопольськими майстрами у Кракові, якщо не лише великопольська, але й старша місцева будівельна традиція базувалася на застосуванні гіпсу.

Технологічна складність використання вапна полягає не стільки у потребі його належної витримки, скільки в істотному збільшенні температури випалювання. Власне й С. Козел зауважує, що процес випалювання гіпсу міг відбуватися при температурі понад 200°С, тоді як випалювання вапна вимагало температури вище 800°С. Значне підвищення температури обробки сировини вимагало якісної зміни ремісничих навичок та кваліфікації будівничих. Саме тому вважаємо, що вавельський чотириконховий храм „А" та перемишльська замкова ротонда репрезентують окрему будівельну традицію, не пов'язану безпосередньо ні з великопольським колом дороманських пам'яток, ані з краківською спадщиною будівництва, які базувалися на використанні гіпсових розчинів.

Вапняні розчини без додавання цем'янки застосовувалися і у візантійській будівельній практиці. Для прикладу, споруджена 1023 р. церква у Тмуторокані мурувалася на розчинах двох типів — білому та рожевому (з додаванням товченої цегли) з доволі значним вмістом в'яжучого — 40 відсотків[61]. На білому вапняному розчині мурувалися кам'яні стіни болгарських та візантійських фортець XI—XIV ст. Розчин з додаванням цем'янки, хоч і міцніший, проте дорожчий, використовувався лише в найвідповідальніших місцях стін, біля воріт, в облицюванні резервуарів для збору питної води[62], тому брак цем'янки у вапняному розчині можна трактувати як його здешевлення. Не використовували цем'янку і через її відсутність, наприклад, через брак місцевого цегляного виробництва.

Якщо вапняний розчин, застосований у муруванні вавельської ротонди „А" та перемишльської замкової ротонди є їх об'єднувальною ознакою, то техніка кладки різниться. Стіни краківського храму вимурувано в техніці, наближеній до opus incertum (однорідного мурування на всю товщину стіни), натомість кам'яну кладку перемишльської святині — в техніці, що нагадує opus emplectum (мурування лицевих стінок та внутрішнє заповнення з дрібнішого каміння, яке заливали розчином). Лицеву поверхню обох споруд виконано в однаковій системі — petit appareil allonge (без наявности рядів з цеглою). Різна техніка мурування дороманських пам'яток, виявлених на територіях Польщі, давала підстави для спроб розвести появу цих об'єктів у часі. Техніка лицевої кладки вважалася дещо пізнішою. Цьому суперечить знахідка на Вавелі другої чотириконхової

[61] Znaczko-Jaworski I. Badanie zapraw budowlanych cerkwi w Tmutarakaniu i Kierczu oraz soboru w Kijowie // Ochrona zabytków.— Warszawa, 1977.— Rocz. 30.— N 3—4.— S. 154—157.

[62] Цончев Д. К изучению особенностей строительства болгарских и византийских крепостей эпохи развитого феодализма // Византийский временник.— Москва, 1961.— Т. 18.— С. 206—215.

ротонди „В“ (виконаної саме в техніці лицевої кладки), старша метрика якої, порівняно з ротондою „А“, не викликає у польських дослідників сумнівів. Для доромансього будівництва характерними є обидві техніки — як opus incertum, так і opus emplectum[63], і вибір однієї з них лежить, очевидно, в площині наявности чи відсутности певного матеріалу. Наявність достатньої кількости добірного обробленого каміння давала змогу зводити стіни в однорідній техніці (opus incertum), а потреба економії обробленого каміння при достатній кількості розчину диктувала потребу застосовувати техніку лицевої кладки (opus emplectum). Відмінність у техніці кладки вавельської чотириконхової ротонди „А“ та перемишльської палацової ротонди, які об'єднує застосування розчину з майже чистого вапна, не може бути достатньою підставою, щоб заперечити можливість їх спорудження будівничими, які походять з одного ремісничого середовища.

Практика мурування на майже чистому вапні у Польщі виразно молодша від гіпсової, про це свідчить спорідненість чисто вапняних розчинів з вапняно-піщаними романськими[64]. Невеликий фраґмент у техніці opus spicatum (кладка з навскісно покладених каменів), виявлений у фундаменті перемишльської ротонди під прорізом входу, також підказує, що репрезентована обидвома пам'ятками будівельна традиція хронологічно ближча до романської. Зрештою, нагадаємо зауваження М. Морельовського, який вважав, що прецизійний спосіб обробки та старанне допасування кам'яних плиток вавельської ротонди „А“ дає підстави датувати її другою половиною чи навіть кінцем XI ст., й вказував, що аналоги конструкції понижених віконних луків з V-подібною замковою частиною у Західній Європі трапляються навіть до XII ст. К. Журовська також підкреслювала, що система кладки petit appareil allonge, позбавлена рядів цегли, вживалася на Заході Європи до 1070—1080 рр.

Верхньою хронологічною межею доромансьої архітектури Вавеля вважають дату побудови так званої першої катедри — костелу св. Ґереона. Його спорудження приписують як Болеславові Хороброму чи Мешкові II, так і Казимиру Відновителю. Тому звуження хронологічної лакуни, в якій постали пам'ятки до першої чверти XI ст. (на підставі аналізу техніки їх мурування), є необґрунтованим. Храми, об'єднані плитковим муруванням на майже чистому вапні, могли з'явитися й по різні боки кордону — у період між 1031 р. та 1070—1080-ми роками, тобто в часі, коли в Західній Європі продовжували використовувати систему кладки petit appareil allonge та конструкцію понижених віконних луків з V-подібною замковою частиною.

Ширшою є й географія поширення конструкції понижених луків, застосування якої не обмежується Західною Європою та Далмацією. Досліджуючи пам'ятки Херсонеса, А. Бертьє-Делагард відзначив систему кладки склепінь і характеризував її як чисто візантійську — з притесаного плитового буту, у якій шви для полегшення кружал йшли не за

---

[63] Про це, зокрема, писав Зиґмунт Свеховський: „[...] obie techniki występują w architekturze rzymskiej pojawiając się równolegle w różnych budowlach wczesnego średniowiecza“. Цит. за: Świechowski Z. Najdawniejsza architektura murowana w Polsce — jak dawna? // Polonia minor medii aevi. Studia ofiarowane Panu Profesorowi Andrzejowi Żakiemu w osiemdziesiątą rocznice urodzin.— Kraków; Krosno, 2003.— S. 145.

[64] Kozieł S. Technologia murów budowli przedromańskich...— S. 58.

радіусом, а нахилялися до п'ят[65]. У замку описаних склепінь каміння укладалося ялинкою[66]. У техніці плінфового мурування нахилені до п'ят шви зафіксовано у кладці куполів руських храмів, наприклад, Новгородської Софії[67]. Радіальний спосіб кладки у літературі отримав назву римського, а з нахиленими до п'ят швами — перського[68]. Для прикладу, останній спосіб (з вкладанням замка ялинкою) використано у кладці арок палацу в Фірузабаді[69].

Отже, аналіз технології мурування не дає підстав ані для вузького датування краківської та перемишльської ротонд, обмеженого періодом польського володіння у Перемишлі, ані для її пов'язування винятково із західною будівельною традицією. Верхню межу періоду побудови пам'яток цілком обґрунтовано можна віднести принаймні до третьої чверті XI ст. Тому питання їх можливого спорудження по різні боки польсько-руського кордону не слід ігнорувати.

Планувально-просторова композиція та її прототипи

Вавель. Ф. Копера допускав, що вавельський чотириконх з'явився під впливом кельнського костелу Діви Марії „in Kapitol", який мав у плані форму хреста з трьома заокругленими раменами та четвертим, що видовжувалося від заходу в наву[70].

А. Шишко-Богуш уперше вказав основні проміри споруди в метричній системі: внутрішній діаметр ротонди дорівнював 4,8 м, а внутрішній радіус чотирьох апсид — 1,4 м[71]. Центричний уклад і просторові форми храму засвідчують, на його думку, впливи східнохристиянського мистецтва. Як уважав А. Шишко-Богуш, вхід до храму розташовувався у північно-східній апсиді, а округле приміщення, розміщене з південного боку між апсидами, використовувалося як захристія (Іл. *5*)[72]. На час досліджень храм було переділено на два рівні. У люстрації 1739 р. дослідник звертає увагу на опис первісного склеплення приміщення, де воно характеризується як „puklaste". У графічній реконструкції автора храм завершувався банею на світловому підбаннику (Іл. *6*)[73]. У пізнішій праці А. Шишко-Богуш вказує на триконховий баптистерій при Уварівській базиліці в Херсонесі як на аналог вавельської чотириконхової ротонди та відзначає

---

[65] Бертье-Делагард А. Л. Раскопки Херсонеса.— Санкт-Петербург, 1893.— С. 35.

[66] Там само.— Табл. I, рис. 6, 9.

[67] Штендер Г. М. К вопросу о декоративных особенностях строительной техники Новгородской Софии (По новым материалам исследований) // Культура средневековой Руси.— Ленинград, 1974.— С. 203, рис. 1, 9.

[68] Архитектура и строительная техника / Под ред. Н. П. Былинкина и др.— Москва, 1960.— С. 9, рис. 5.

[69] Kuhn A. Allgemeine Kunst-Geshichte. Architektur.— Bd. 1: Architektur.— New York; Cincinati; Chikago, 1909.— S. 79, 83, Fig. 93.

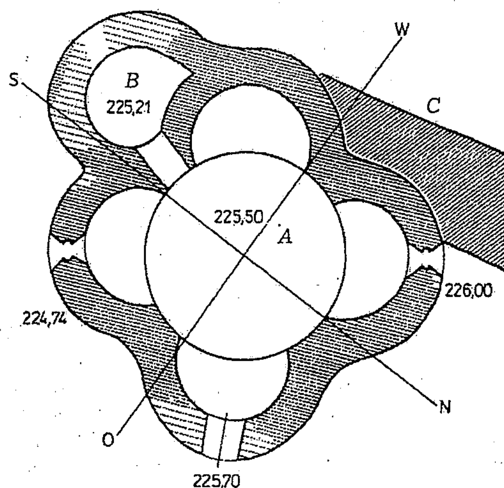
[70] Kopera F. Odkryte ruiny...— S. 1.

[71] Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta...— S. 9—10.

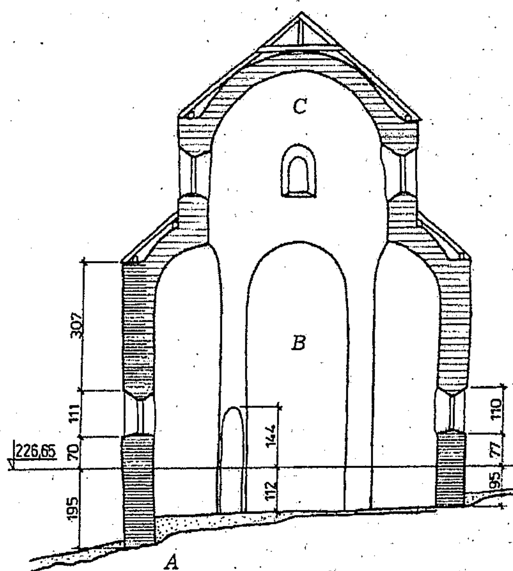
[72] Там само.— S. 20—23, 29.

[73] Верхнє приміщення описується так: „Zszedłszy po trzech gradusach kamiennych powykruszanych jest sklepik, w którym posadzka z cegły stara, już miejscami popsowana, wydeptana. Sklepienie w nim puklaste dobre, kominek szafiasty w węgarach kamiennych; okno jedno w cyrkuł w węgarze kamiennym także cyrkulowatym..." Цит. за: Там само.— S. 14—17.

характерний для обох споруд архітектурний мотив входу, влаштованого в опорному вузлі поміж апсидами[74].



5. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". План з реконструкцією втрачених частин мурів: *А* — приміщення храму; *В* — захристія; *С* — оборонний мур. *XIII ст.* (*за А. Шишком-Богушем*)



6. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Реконструкція перетину: *А* — скеля; *В* — південно-східна апсида; *С* — реконструйоване склепіння бані (*за А. Шишком-Богушем*)

[74] Szyszko-Bohusz A. Z historji romańskiego Wawelu [Dodatek: Rotunda św. Feliksa i Adaukta] // Rocznik krakowski.— Kraków, 1923.— T. 19.— S. 23—29.

Гіпотезу А. Шишка-Богуша запречив В. Абрагам, який початки вавельської ротонди пов'язував з великоморавською добою. Вавельську пам'ятку він пов'язував з численними ротондами над Дунаєм в Угорщині, Австрії та Чехії, вважаючи її одним із висунутих якнайдалі на північ прикладів цього типу. Проте у прикінцевих висновках, зважуючи різні можливі впливи (центральноєвропейські, німецькі та італійські), В. Абрагам наголосив, що краківський чотириконх постав у XI ст. за Казимира Відновителя, а задум плану було принесено з Кельна, хоч взірцем слугував не так одноіменний костел Діви Марії на Капітолі з трьома апсидами, як сам Капітоль, який мав чотири апсиди[75].

Й. Стржиґовський доводив, що тип храмів з центральною банею, підпертою склепіннями оточуючих її апсид, яку репрезентує вавельський квадрифолій, походить з Вірменії. З-над Чорного моря цей тип потрапив у Західну Європу — на південь Франції та у Рейнські області. Й. Стржиґовський припускає, що один із шляхів просування центричних конхових храмів на Захід провадив через територію Польщі[76].

Можливість використання вавельського чотириконха як баптистерію доводив Й. Мучковський. Прослідковуючи ймовірний генетичний зв'язок поміж формами вавельського та херсонеського храмів, дослідник вказував на те, що Доброніга — Марія, дочка Володимира Великого, який прийняв хрещення у херсонеському баптистерії, була дружиною Казимира Відновителя. Проте, згадуючи стосунки Болеслава Хороброго з Італією на зламі X—XI ст., Й. Мучковський схиляється до думки, що появу вавельської ротонди слід розглядати саме в контексті італійських релігійних впливів, оскільки форма чотириконха є звичною саме для італійських баптистеріїв[77].

Флореан Заплеталь добачав зображення вавельського чотириконха на фресках каплиці св. Хреста на Вавелі, виконаних 1471 р. українськими майстрами. Ротонду, яку можна інтерпретувати як чотириконхову, зображено в сюжеті „В'їзду у Єрусалим"[78]. Дещо пізніше цю думку підтримав В. Січинський[79].

Владислав Семкович звертав увагу на стильову спорідненість вавельської ротонди з храмами далматинського узбережжя та сусідніх островів — Св. Трійці в Полюді поблизу Спліту, св. Віта і св. Доната в Задарі, св. Хреста і св. Миколи в Ніні. З храмом св. Кршевана на о. Крк вавельський чотириконх споріднюють, окрім того, й основні виміри. Дослідник припускав, що зауважені збіжності можна пояснити спільними візантійськими впливами з Равенни[80].

---

[75] Abracham W. [Recenzja: Szyszko-Bohusz A. Rotunda...].— S. 115—119.

[76] Posiedzenie z dnia 23 listopada 1917 r. [Strzygowski J. Streszczenie referatu o wynikach badań nad murami domniemanego kościoła św. Feliksa i Adaukta] // Prace Komisji Historii Sztuki.— Kraków, 1922.— T. 2, zesz. 2.— S. XL—XLI.

[77] Muczkowski J. [Aneks: Szyszko-Bohusz A. Z historji romańskiego Wawelu] // Rocznik krakowski.— Kraków, 1923.— T. 19.— S. 24—29.

[78] Zapletal F. Horjanská rotunda.— Olomouc, 1923.— S. 70.

[79] Січинський В. Ротонди на Україні // Записки історичної секції української АН раніш українського наукового товариства. Науковий збірник за рік 1929.— С. 74—76.

[80] Posiedzenie Komisji historji sztuki z dnia 13 i 20 stycznia 1927 r. [Semkowicz W. Streszczenie referatu: W sprawie kościółka św. Feliksa i Adaukta na Wawelu] // Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności.— Kraków, 1928.— T. 32, N 1: Styczeń 1927.— S. 8; Posiedzenie z 13 stycznia 1927 r. [Semkowicz W. Streszczenie referatu w sprawie kościółka św. Feliksa i Adaukta na Wawelu] // Prace Komisji Historii Sztuki.— Kraków, 1928.— T. 4, zesz. 2.— S. LV.

Тадеуш Шидловський схилявся до думки, що появу вавельської ротонди слід пов'язувати з ротондовими пам'ятками Чехії та Моравії. У Чехію центричні храми потрапили за посередництвом Італії, а звідти у Польщу — в часи Мешка I[81].

Йозеф Цибулка вважав, що каплиця св. Фелікса й Адаукта (храм „А") постала у X ст., в часи чеського зверхництва над Краковом[82]. У рецензії на працю Й. Цибулки Войслав Моле́ підкреслив, що вавельський храм взорувався на празьку ротонду св. Віта, хоч цей вплив не обов'язково пов'язувати з чеським пануванням над краківською землею. Він вказує, що в ширшому контексті вавельський чотириконх є, за посередництвом празької ротонди, ремінісценцією архітектурних форм каролінзької архітектури, які під кінець X ст. зазнали істотного спрощення[83]. Пізніше, зіставляючи факти та матеріали з історії доромансцької архітектури старохорватської Далмації з вавельською ротондою, В. Моле́ відзначав певні спільні риси, зокрема такі архітектонічні типи, як чисто округлі або конхоїдальні, що з'являлися поряд з іншими сакральними типами магістрального характеру. Проте дослідник заперечив можливість прямого взорування балканських ротонд в архітектурі Польщі, вказуючи, що безпосередні взірці вавельського чотириконха існували в колі покаролінзької архітектури, незалежно де їх шукати — в Празі, Північній Італії чи Надрейні[84].

М. Морельовський заперечував можливість датування вавельської ротонди перед 1000-м роком. Не погоджувався він і з можливістю її взорування на ротонду св. Віта у Празі, яка отримала свою квадрифолійну форму після 1039 р., коли в храмі помістили реліквії св. Войцеха. Дослідник пов'язує її появу в Кракові у XI ст. з бенедиктинцями, спровадженими Казимиром Відновителем з французько-бельгійсько-німецького пограниччя, зокрема з провінції Льєж, звідки походив св. Леонард, культ якого поширюється і на Вавель. Чотириконхову форму плану вавельського храму М. Морельовський виводить від місця паломництва й головної святині XI ст., де вшановувався культ св. Леонарда — Saint-Léonard (Haute Vienne). Окрім того, він зауважує, що підковоподібна (тричвертна) форма апсид празької ротонди відрізняється від форми апсид вавельського чотириконха, й вказує на ближчу її спорідненість зі св. Леонардом[85].

Зиґмунт Свеховський дотримувався погляду, що вавельський чотириконх спростив взір монументального празького прототипу, зменшуючи

---

[81] Szydłowski T. Pomniki architektury epoki piastowskiej we województwach krakowskiem i kieleckiem.— Kraków, 1928.— S. 12—13.

[82] Cibulka J. Václavova rotunda svatého Víta // Svatováclavský sborník vydaný na památku 1000. výročí smrtí knížete Václava Svatého.— Praha, 1934.— T. 1: Kníže Vaclav Svatý a jeho doba.— S. 681.

[83] Molé W. Nowy pogląd na genezę rotundy św. Feliksa i Adaukta na Wawelu [Recenzja: Cibulka J. Václavova rotunda svatého Vita. Rozšířený zvlaštni otisk ze Svatováclavského sborníka.— Praha, 1933] // Przegląd historji sztuki.— Warszawa etc., 1932/1933.— Rocz. 3.— S. 23—30.

[84] Molé W. Wawel a Dalmacja na marginesie problematyki historii sztuki polskiego tysiąclecia // Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie.— Wrocław; Kraków, 1958.— Rocz. 4.— S. 5—19.

[85] Morelowski M. Wawel, Wallonja...— S. 4—5; XXVII posiedzenie z dn. 11 maja 1934 r. [Morelowski M. Streszczenie referatu: Kaplica Suzinów w wilnie a rotunda na Wawelu]...— S. 325—337.

його масштаб[86]. У недавній праці З. Свеховський укотре наголосив на актуальності теорії чесько-моравських впливів на формування архітектури Вавеля. Дослідник не погоджується з тезами, висловлюваними у чеських та польських працях, які заперечували квадрифолійну форму плану празького храму. Окрім того, З. Свеховський додає, що ідея чотириконхового храму була апробована ще у Великій Моравії — це засвідчують ротонди в Микульчицях та Тренчині[87]. На чеських впливах наполягав і Вацлав Менцл, датуючи краківську пам'ятку схилком X ст.— у період, коли містом володів Болеслав чеський[88].

Порівнюючи планувально-просторовий уклад вавельського храму з гексаконховими ротондами Далмації, Є. Гаврот вважає вавельську ротонду старшим об'єктом. На його думку, прототипом міг бути грузинський тетраконх Дзвелі-Ґавазі з VI ст.[89]

У процесі археологічних досліджень 1957—1958 рр. К. Журовська виявила в так званій округлій захристії майже посередині приміщення отвір діаметром 35 см, заглиблений на 25 см, що міг бути слідом від стовпа, на якому трималася конструкція спіральних сходів (Іл. 7). Це дало підстави вважати округле приміщення між південно-східною та південно-західною апсидами сходовою вежечкою (Іл. *8*). А це у свою чергу наштовхувало на думку, що така просторова форма наслідувала у зредукованому вигляді вхідний тамбур каролінзьких храмів, фланкований двома (або ж однією) вежечками[90]. Існування у ротонді, інтерпретованій як палацова каплиця Болеслава Хороброго, сходової клітки свідчить про наявність якоїсь верхньої галереї чи емпори, що поєднувалася з палатами. К. Журовська не виключає, що така ложа розташовувалася у південно-західній, позбавленій вікна, апсиді — навпроти північно-східної вівтарної апсиди[91].

Археологічні дослідження 1964 р. виявили два паралельні відтинки мурів, зорієнтованих уздовж осі південно-західної та північно-східної апсид ротонди. Один з них поєднувався з південно-західною апсидою, а другий знаходився на 2 м північніше від першого. К. Журовська попередньо інтерпретувала виявлені залишки як релікти найстарших на Вавелі палат. Розташування сходової клітки уподібнюється, на її думку, з вирішеннями західних частин ротонд Острова Ледницького та Ґеча, взорованих на серію храмів, інспірованих палацовою каплицею в Аахені (Аквізґрані). Іншої думки дотримувався А. Жакі, який, з огляду на віднайдення між мурами поховання, вважав їх фраґментами поховальної камери (мавзолею) при ротонді (Іл. *9*)[92].

---

[86] Świechowski Z. Zagadnienie redukcji i koniunkcji na przykładzie architektury wczesnośredniowiecznej // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1959.— T. 4, zesz. 3/4.— S. 113—124.

[87] Świechowski Z. Najdawniejsza architektura murowana w Polsce...— S. 141—145.

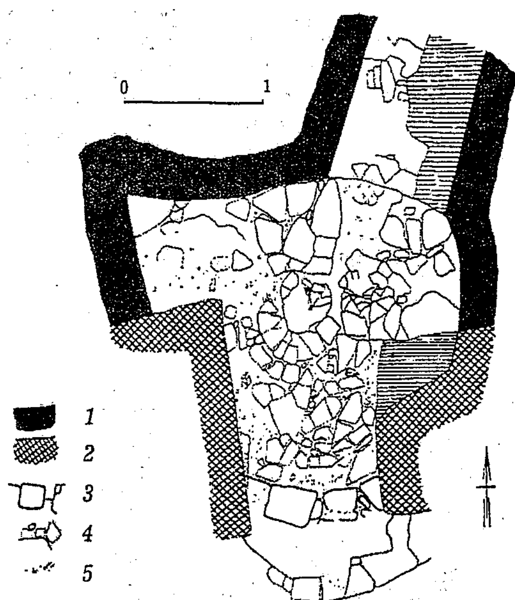
[88] Mencl V. Architektura předrománských čech // Umění.— Praha, 1959.— Rocz. 7, N 4.— S. 332.

[89]Háwrot J. Wawel wczesnośredniowieczny...— S. 141—142.

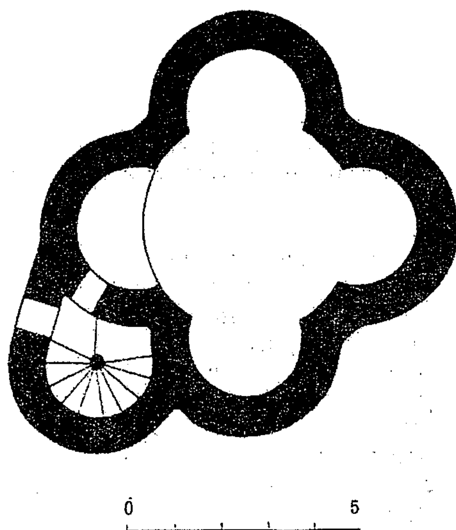
[90] Żurowska K. Rotunda wawelska w świetle nowych badań i odkryć archeologicznych // Studia do dziejów Wawelu.— Kraków, 1961.— T. 2.— S. 435—440; її ж. Rotunda wawelska. Studium nad centralną architekturą...— S. 20, 57.

[91] Żurowska K. Rotunda Panny Marii...— S. 418—421.

[92] Żaki A., Żurowska K. Odkrycie reliktów najstarszego palatium na Wawelu // Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych [Oddział PAN w Krakowie].— Kraków, 1965.— T. 8, cz. 2: Lipiec—grudzień 1964 r.— S. 424—427; Żurowska K. Rotunda wawelska. Studium nad centralną architekturą...— S. 93—94.



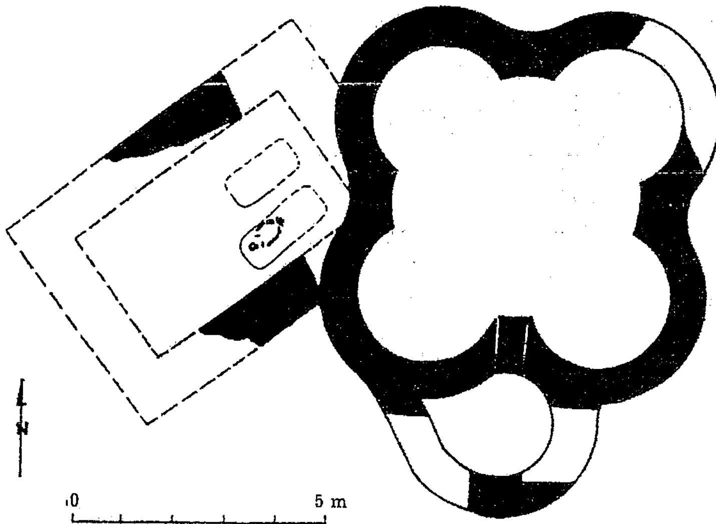
7. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Сходова вежечка, план:
1 — мур ротонди;
2 — готичний мур;
3 — фундамент сходової вежечки; *4* — вапняний розчин; *5* — долівка.
XX ст. (за К. Журовською)



8. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Реконструкція плану на рівні емпори. *1968 р.* (*за К. Журовською*)

С. Козел та М. Фрась запропонували реконструкцію планувального укладу вавельської чотириапсидної ротонди на підставі модульної схеми. Апсиди храму мають однакову величину і викреслюються з внутрішнього обводу центральної дільниці. Модуль визначали центри конх і нави,

його величина дорівнювала 238 см, що є кратним каролінській стопі (238 : 34 = 7 каролінських стіп). Внутрішній діаметр нави становить 2 модулі, внутрішній діаметр апсид має 172 см (8 стіп). Товщину муру в місці поєднання апсид — 98 см — визначають кути квадрата, описаного на внутрішньому колі нави. Фактична товщина змінюється в межах від 80 до 94 см, а в міжконхових партіях — поза 100 см. У модульному поділі ро-

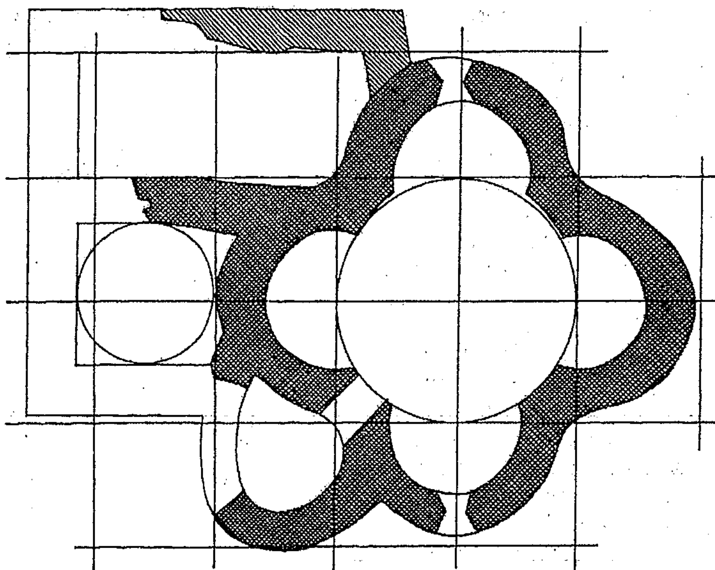


9. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“, з поховальною камерою та слідами поховань (*за А. Жакі*)

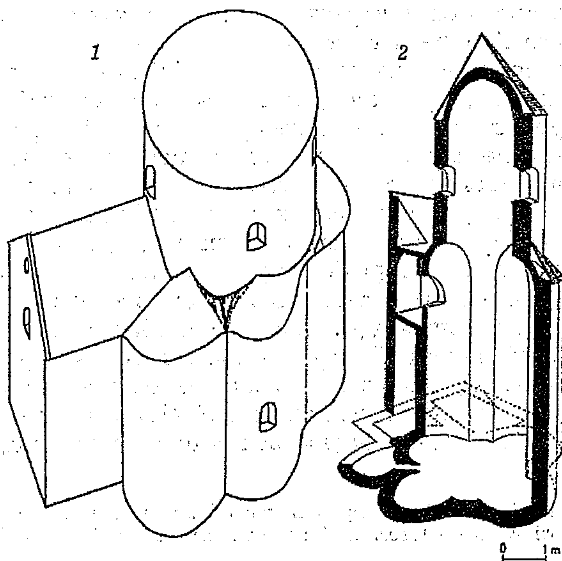
тонди базується також розпланування зовнішніх прямокутних приміщень ротонди (Іл. *10*). У такій же модульній схемі автори відтворюють концепцію просторового вирішення ротонди. Відтинки мурів, що прилягали ззовні до масиву ротонди, є, на їх погляд, залишками невеликого західного масиву, на верхньому ярусі якого містилася емпора, доповнена від півдня округлою сходовою вежечкою, що уподібнює храм (у спрощених формах) до замкової каплиці Карла Великого в Аахені (Іл. *11*). Аналогом планувально-просторового вирішення ротонди С. Козел та М. Фрась називають вавельську ротонду „В“, яка на першій фазі будівництва мала чотириапсидну композицію[93].

У контексті дискусії щодо існування західної емпори у вавельському чотириконховому храмі Анджей Томашевський звернув увагу на незвикло низьке розміщення вікон в апсидах. Незважаючи на те, що мури апсиди сягають висоти 6 м, низ вікон розташований на відмітці близько 170 см

[93] Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa...— S. 48—55.



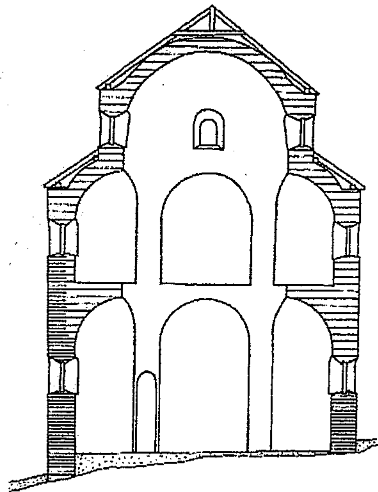
10. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Реконструкція плану на підставі модульної схеми (*за С. Козелом та М. Фрасем*). *Рис. Л. Лаквая. 1979 р.*



11. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Реконструкція об'єму:
1 — загальний вигляд;
2 — перспективний перетин
(*за С. Козелом та М. Фрасем*).
Рис. Л. Лаквая. 1979 р.

від рівня первісної долівки. На думку А. Томашевського, ця архітектурна особливість доводить дворівневість усіх апсид й знімає проблему існування західної емпори (Іл. *12*)[94].

Дослідження 1974 р. з північно-західного боку ротонди дали змогу розкрити цілу північну та частково західну апсиди. З'ясувалося, що північний мур поховальної камери не є перев'язаним з ротондою, а його підошва закладена на 40 см вище від підошви фундаменту ротонди. Другий, південний, відтинок муру є одночасовий з ротондою. Розкриття готичного муру, що прилягав до ротонди з північного боку, виявило повний зарис нижньої частини замурованого вхідного отвору в північній апсиді. Його первісна ширина приблизно дорівнювала 115 см, незбережений поріг розташовувався на 120 см вище від підошви муру апсиди та на 110 см вище від рівня первісної долівки. Нові дослідження дали підстави К. Журовській зробити уточнення щодо форми та функції приміщень, які прилягають до західної та північної апсиди ротонди. Дослідниця раніше дотримувалася думки, що поаквізґранські прототипи були зредуковані у вавельській апсиді лише до сходової клітки. Нові відкриття дали їй підставу загалом погодитися з реконструкцією С. Козела та М. Фрася, у якій західний масив складався з чотиригранної центральної вежі та однієї сходової клітки. Розв'язуючи проблему входу до ротонди у контексті вирішення блоку західних приміщень, К. Журовська дійшла висновку, що існуючі мури ротонди є лише криптою, а власне каплиця розташовувалася на верхньому рівні. Від заходу до ротонди мали прилягати палати, які на рівні високого партеру чи горішнього поверху поєднувалися через західний чотиригранний масив з каплицею. Дослідниця наводить приклади дворівневих храмів, започаткованих від храму Матері Божої у Єрусалимі, з криптою і реліквіями, пов'язаними з Марійним культом. Однак цей висновок заперечує твердження К. Журовської, що жоден з центричних Марійних храмів не мав характеру дворової каплиці. Цю суперечність авторка вирішує у той спосіб, що вавельську ротонду називає індивідуальною реалізацією, яка поєднувала каролінзько-оттонську ідею центричної Марійної палацової каплиці, у західному масиві якої розміщувалася емпора, з концепцією



12. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Реконструкція перетину (*за А. Томашевським*)

[94] Tomaszewski A. Romańskie kościoły z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgier // Studia z historii sztuki.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974.— T. 19.— S. 51—53.

центричного марійного храму з криптою. У крипті вавельського храму, імовірно, зберігалися реліквії, пов'язані з ушануванням Матери Божої[95]. Графічну реконструкцію вавельського храму за текстовим викладом К. Журовської виконав Т. Венцлавович (Іл. *13*). З основних розмірів храму дослідник вирахував мірну одиницю, застосовану в розплануванні храму. Оскільки однакова величина близько 81—82 см фіксується у промірах існуючого прорізу входу, товщині фрагментів зовнішніх прямолінійних мурів, мурів апсид і сходової вежі, інша величина близько 485 см дорівнює внутрішньому діаметру ротонди та зовнішньому діаметру апсид. Половина цього розміру дорівнює висоті збереженого прорізу входу. На думку Т. Венцлавовича, одиницею виміру ротонди слугувала величина 81—82 см, яка прикладалася також у трикратному та шестикратному побільшенні. Цей розмір відповідає одному градусу чи 2,5 стопи, що дорівнює 32,5 см. Такий розмір у метричній системі мала так звана французька королівська стопа. Зважаючи на не надто високу прецизійність виконавських робіт, дослідник не виключає, що цей вимір можна інтерпретувати як дещо змінену величину каролінзької стопи, яка становила 33,29 см. Спираючись на метод Й. Пошмурного, Т. Венцлавович проаналізував планувальний уклад чотириконхової ротонди за схемою, побудованою на колах (Іл. *14*)[96].

Збіґнєв П'яновський схилявся до думки, що вавельська чотириконхова ротонда була релікварною каплицею, оскільки чотириапсидний план дозволяв експонувати значну кількість реліквій, що вшановувалися вузьким колом осіб, які належали до родини і близького оточення володаря. Поділ храму на два рівні він вважає дуже правдоподібним[97].

Перемишль. Виявлений у Перемишлі комплекс споруд, що складається з одноапсидної ротонди та приєднаної до неї прямокутної палацової будівлі, автор відкриття А. Жакі відразу зівставив з іншими польськими ранньосередньовічними княжими резиденціями в Ґечі та Острові Ледницькому. Аналогії форми ротонди дослідник знаходить у Західній Європі у X—XIII ст. та Польщі (Цешин, Строня, Стшелін, Ґжеґожевіце). Слід входу до ротонди зарисовувався у північній частині муру нави — у вузькому проміжку між апсидою та прилеглою стіною палат (Іл. *15*)[98].

А. Жакі подав основні виміри ротонди та палат. Зовнішній діаметр нави ротонди дорівнює 11,2 м, внутрішній — 7,64 м. Зовнішній та внутрішній діаметри апсиди — відповідно 7,92 та 4,52 м. З цих промірів дослідник виводить одиницю виміру, яку застосовували будівничі ротонди, якою, на його переконання, є римська стопа (29,57 см). З внутрішнього боку при південному відтинку стіни ротонди виявлено фраґменти так званої кам'яної лави, реконструйована дуга якої розташовувалася навпроти входу. Зовнішні виміри прямокутника ротонди дорівнювали 15,2 × 35,5 м, внутрішні — 11,8 × 31,63 м. Характерне поєднання ротонди з палатами дослідник вважав рідкісним, припустив, що відомі приклади (Острів Ледниць-

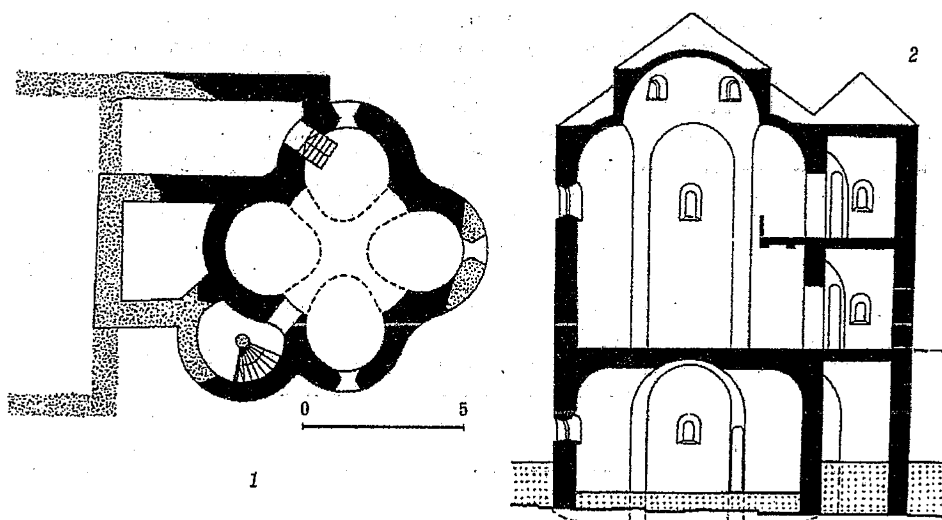
---

[95] Żurowska K. Nowe problemy rotundy Panny Marii...— S. 11—18, 34—49.

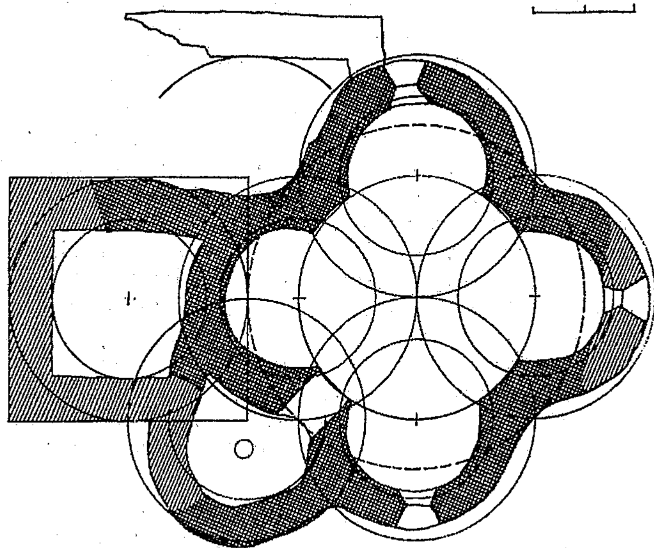
[96] Węcławowicz T. Rekonstrukcja rotundy wawelskiej...— S. 55—67.

[97] Pianowski Z. „Sedes regni principales". Wawel i inne rezydencje piastowskie do połowy XIII wieku na tle europejskim // Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej: Monografie.— Kraków, 1994.— Seria: Architektura.— N 78.— S. 14—18.

[98] Żaki A. Pierwsze zabytki budownictwa...— S. 211; його ж. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu (doniesienie tymczasowe 2):..— S. 244—245.



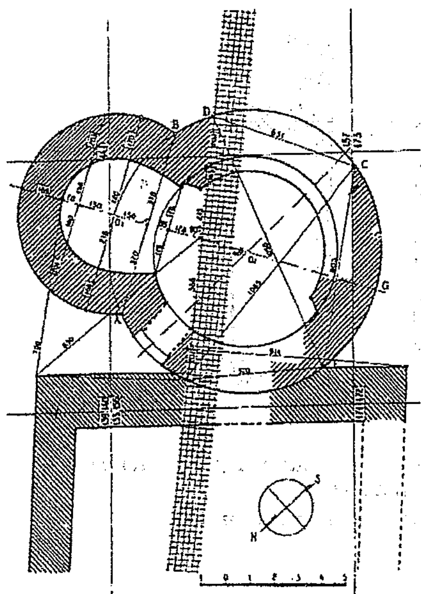
13. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“:
1 — реконструкція плану на рівні крипти; *2* — реконструкція повздовжнього перетину (*за Т. Венцлавовичем*)



14. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“.
Композиційний аналіз плану (*за Т. Венцлавовичем*)

кий, Ґеч та Перемишль) можна вважати специфічним ранньоп'ястівським вирішенням (Іл. *16*)[99]. А. Жакі припускав існування внутрішніх стін палат, необхідних для підтримування дахових конструкцій, й запропонував варіанти графічної реконструкції комплексу (Іл. *17. 1—2*)[100].

Єжи Розпендовський присвятив окрему розвідку раннім палацовим комплексам, виявленим на території Польщі, зауваживши, що палаци в Ґечі, Острові Ледницькому та Перемишлі демонструють ідентичний спосіб розташування відносно валів города. Проте дослідник уточнює, що датування перемишльського палацового комплексу є утрудненим, оскільки об'єкт розкрито фраґментарно[101].



15. Перемишльська замкова ротонда з прилеглою партією мурів палат. План (*за А. Жакі*)

Доброслав Лібал пов'язав перемишльську ротонду з колом чеських ротонд простого типу у Левому Ґрадці, Скаліці та Мішні, датованих ним X ст. Як уважає Д. Лібал, ротонда була закладена у X ст. на території чеського прикордонного граду, названого в честь панівного роду Пшемислідів[102]. На подібність плану перемишльської ротонди з чеською ротондою у місцевості Леви Ґрадець вказував також В. Ярема[103].

Олег Іоаннисян підтримав думку, висловлювану польськими ученими, що палацовий ансамбль у Перемишлі є аналогічним до інших пам'яток на території Польщі (Ґеч, Острів Ледницький, Вислиця) і його слід датувати X — початком XI ст., тобто часом до захоплення Перемишля Володимиром або проміжком між 1018 та 1030 рр., коли Перемишль знову увійшов до складу давньопольської держави[104].

---

[99] Żaki A. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu (doniesienie tymczasowe 2)...— S. 243—244.

[100] Żaki A. Wczesnopiastowskie budowle Pszemyśla...— S. 40.

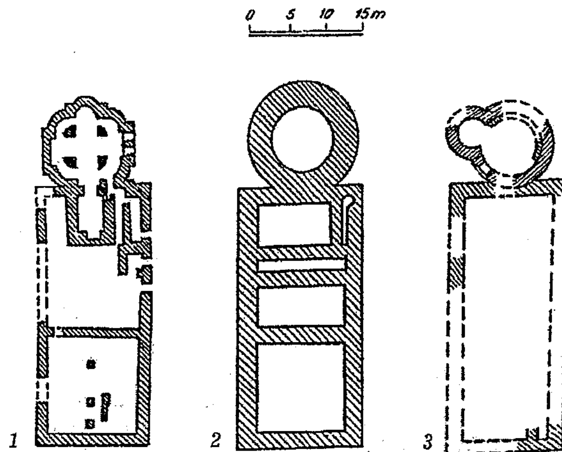
[101] Rozpędowski J. Ze studiów nad palatiamy w Polsce // Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1962.— Rocz. 24, N 3/4.— S. 243—254.

[102] Líbal D. Čtyři české rotundy // Umění.— Praha, 1968.— Rocz. 16, N 4.— S. 407—408.

[103] Ярема В. Кам'яні свідки місіонерської діяльності...— С. 29.

[104] Иоаннисян О. М. К вопросу об интерпретации перемышльских ротонд // Актуальные проблемы археологических исследований в Украинской ССР. Тезисы докладов республиканской конференции молодых ученых. Киев, апрель 1981.— К., 1981.— С. 121—122; його ж. Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши // Acta Archaeologica Carpatica.— Cracoviae, 1988.— Т. 27.— S. 210—214; його ж. Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов.— Москва, 1994.— С. 104—105.

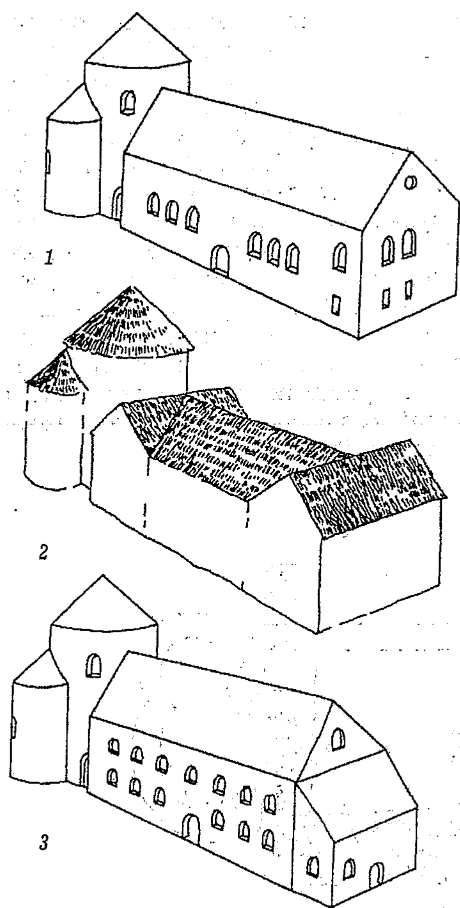
І. Могитич уважає, що перемишльську замкову ротонду збудували у великоморавських традиціях. Дослідник також заперечив твердження А. Жакі щодо кратности промірів ротонди і палат римській стопі. На його думку, будівельною мірою слугував грецький лікоть, рівний 46,24 см, якому кратні усі відомі будівлі XII—XIV ст. галицької архітектурної школи[105].



16. Зіставлення планів палацових комплексів, що складаються з палат і поєднаних із ними ротонд:
1 — Острів Ледницький; *2* — Ґеч; *3* — Перемишль
(*за А. Жакі*)

Повторні дослідження 1982—1985 рр. М. Прокси та Є. Сосновської дали можливість виявити нові елементи планувальної структури палат, які всередині діляться на три приміщення різної величини. Найбільше, так зване aula (розмірами 21,5 × 11,5 м), дотикалося до ротонди короткою стіною. Два менші розташовувалися у північній частині будівлі. Одне з цих приміщень мало розміри 8,2×6,3 м, а вузький „коридор", інтерпретований як сходова клітка, відповідно 6,3×1,7 м. У великому приміщенні на лінії повздовжньої осі палат виявлено пристінні опори розмірами приблизно 1×1 м, що дотулялися до коротких стін без перев'язування (Іл. *18*). Залучаючи до кола аналогів палацові комплекси в Ґечі, Острові Ледницькому, Віслиці та Плоцьку, Є. Сосновська доводить, що дороманську забудову Замкової Гори Перемишля потрібно пов'язувати з ранньоп'ястівською традицією резиденційного будівництва другої половини X — першої чверти XI ст. Час побудови останнього дослідниця звужує до періоду, коли Перемишль перебував у складі держави Болеслава Хороброго (1018—1031). Є. Сосновська також запропонувала варіант графічної реконструк-

[105] Могитич І. Р. З історії міжслов'янських зв'язків...— С. 23.



17. Варіанти реконструкцій перемишльського палацового комплексу:
1—2 — за А. Жакі; 3 — за Є. Сосновською

ції брили комплексу, за яким частина палат над меншими приміщеннями має два рівні (Іл. *17. 3*)[106].

Т. Родзінська-Хоронжи звернула увагу на підковоподібність апсиди перемишльської ротонди, що уподібнює її до ротонди в Стшеліні, датованої XII—XIII ст. й передатованої нею на період першого століття існування п'ястівської держави. Палацовий комплекс дослідниця уявляє як такий, що складається з однорівневої палацової зали (аули), дворівневої житлової частини та беземпорової простої ротонди. Серед близьких аналогів палацових європейських комплексів, у яких палати поєднуються з каплицею, Т. Родзінська-Хоронжи відзначила оттонські Paderborn та Goslar, єпископський палацовий комплекс у Bamberg, угорський Esztergom. Якщо Великопольські комплекси Ґеча та Ледниці дослідниця пов'язує з особою Мешка I, то первісну забудову перемишльського замку — з фундаціями Болеслава Хороброго між 1018 та 1031 рр.[107]

Автор цього дослідження свого часу проаналізував метричні особливості ротонди з метою встановлення будівельної міри й визначив, що її розпланування відповідає візантійській системі мір, базованій на стопі, яка дорівнює 31,25 см[108]. Василь Петрик допускав, що ротонда і палати були збудовані у середині X ст., в часи чеського володіння Перемишлем, і були осідком духовної влади[109]. Він зіставив основні параметри пере-

---

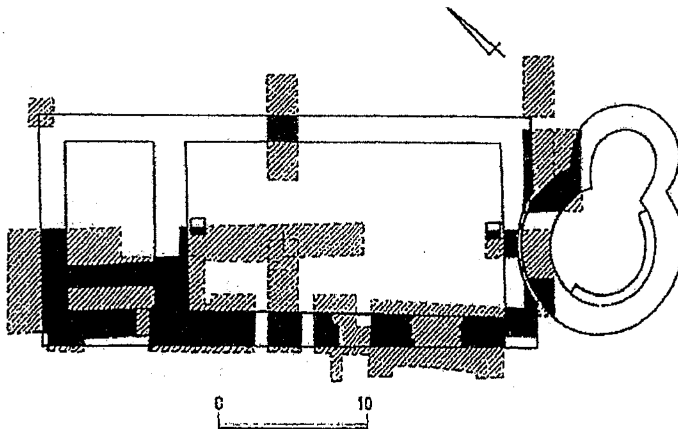
[106] Sosnowska E. Rotunda i palatium na wzgórzu zamkowym...— S. 55—56.

[107] Rodzińska-Chorąży T. Wczesnopiastowski zespół pałacowy...— S. 135—149.

[108] Диба Ю. Етноконфесійна приналежність ротонд X—XIII ст. українсько-польського та українсько-угорського порубіжжя // Народознавчі зошити.— Львів, 2000.— Вип. 2 (32).— С. 222—227.

[109] Петрик В. Пам'ятки церковної архітектури Перемишля X—XVI ст. // Дрогобицький краєзнавчий збірник.— Дрогобич, 2000.— Вип. 4.— С. 309—311.

мишльської ротонди і палацу, що дало змогу уточнити емпіричні розміри будівельної міри (31,4 см), величина якої відповідає візантійській стопі. Дослідник підтвердив думку, що у розплануванні комплексу застосовувалися більші величини, похідні від розміру стопи,— лікоть (1,5 стопи) та оргію (6 стіп). Будівельним модулем слугувала оргія (1,884 м). Основні параметри споруд вкладалися у величини, рівні 1, 4, 6, 8 оргіям. Узявши за основу внутрішній діаметр ротонди, який дорівнює чотирьом оргіям (7,536 м), В. Петрик проаналізував планувально-метричні особливості забудови дитинця Замкової Гори. З допомогою макромодульної сітки (з розміром клітини 7,536×7,536 м), накладеної на забудову дитинця, удалося простежити, що основні параметри церкви св. Івана Хрестителя (1112—1124) базувалися на величинах, співмірних з базовим макромодулем. Відстані між спорудами, між композиційними осями та розміри території дитинця включно з в'їзною брамою також є кратними цій величині. Таким чином, простежено спадковість композиційного розвитку комплексу забудови дитинця на трьох хронологічних етапах[110].

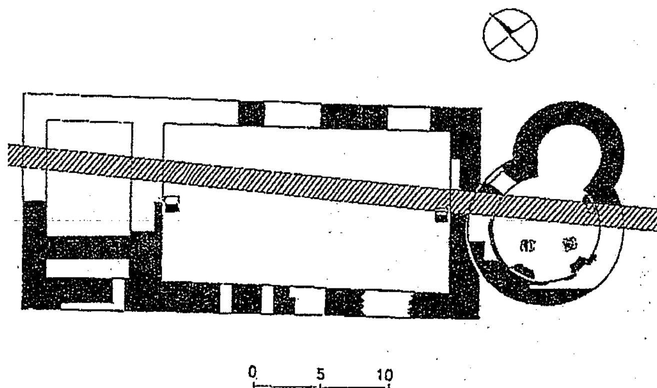


18. Перемишльський палацовий комплекс.
Дослідження 1982—1985 рр. (за Є. Сосновською)

У 2000—2001 рр. під керівництвом З. П'яновського здійснювалися чергові археологічні дослідження перемишльського замкового комплексу. В інтер'єрі ротонди вдалося виявити нові муровані деталі та розкрити призначення уже відомих, зокрема так званого примурку (чи полиці), який за інтерпретацією А. Жакі прилягав до стіни нави з внутрішнього, південного, боку. З'ясувалося, що А. Жакі натрапив на окремі нез'єднані фрагменти двох пристінних лізен трапецієподібного обрису в плані. Одна

[110] Петрик В. Архітектура та планувальний уклад княжого двору на Перемишльському дитинці у X—XIV ст. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.— К., 2001.— Вип. 8.— С. 187—199.

з них розташовувалася навпроти апсиди, інша — при самій апсиді, праворуч від неї. Поміж цими лізенами навпроти входу до ротонди З. П'яновський виявив основу третьої, аналогічної за формою, а в наві — муровані залишки двох округлих колон (φ близько 80 см) на квадратних базах (Іл. *19*). Аналізуючи можливі варіанти графічної реконструкції храму, до-

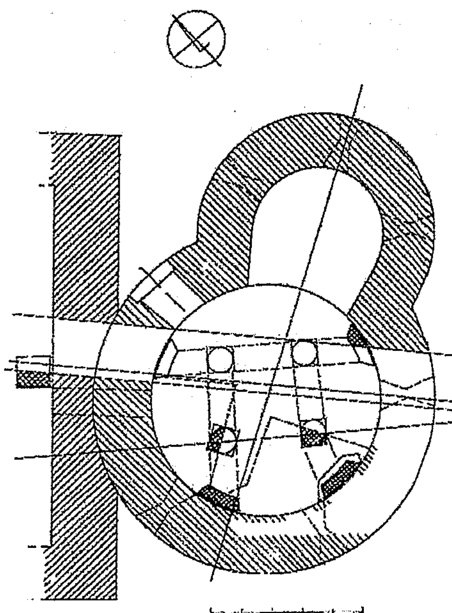


19. Перемишльський палацовий комплекс.
Дослідження до 2002 р. (за З. П'яновським)

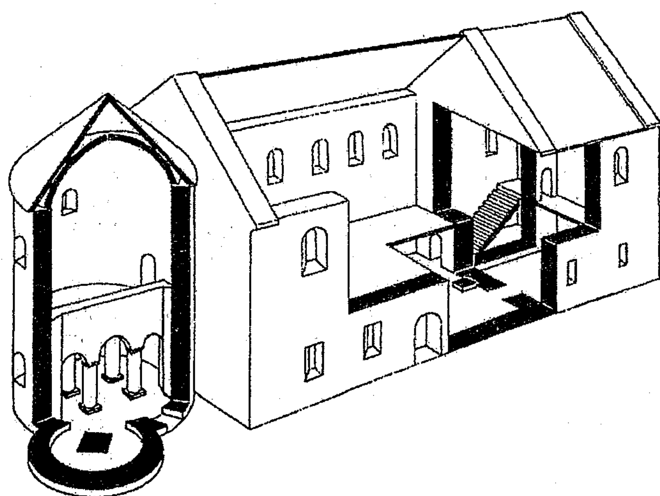
слідник висловив припущення, що пристінні лізени використовувалися як підпори для гуртів, які утримували склепіння ротонди (аналогічно до гуртів ротонди в Стшеліні). Таких лізен могло бути п'ять. Розташування трьох із них відоме за археологічними дослідженнями, а двох інших — визначається гіпотетично. Вони мали б розміщуватися по обидва боки від входу: права у межах вузького простінка між прорізом входу та апсидою, а ліва дещо зміщена від входу на захід. Проте, аналізуючи документацію з досліджень 1960-х років, З. П'яновський висловлює сумнів щодо наявності лізени між апсидою та входом, тому вірогіднішим вважає припущення, що лізен було лише чотири, і разом з чотирма внутрішніми колонами вони формували несучу конструкцію емпори. Незбережена четверта лізена та дві втрачені колони розташовувалися на лінії так званого Станіславівського муру, підошва якого є нижче рівня доромансьних мурів (Іл. *20*). На думку З. П'яновського та М. Прокси, неповторне навскісне розташування реконструйованої емпори відносно повздовжньої осі ротонди архітектурно ув'язується з повздовжньою віссю дворівневих палат (Іл. *21*). Аналогом емпори перемишльського храму, опертої на виконані у плитковій техніці пристінні лізени та колони, є вбудована західна емпора вавельської двоапсидної ротонди „В"[111].

---

[111] Pianowski Z. Królewska kaplica pałacowa na grodzie przemyskim w świetle najnowszych badań // Rocznik Przemyski.— Przemyśl, 2002.— T. 38, zesz. 2: Archeologia.— S. 91—98; його ж. Badania przedromańskiego palatium...— S. 119—124; Pianowski Z., Proksa M. Przedromańskie palatium i rotunda na wzgórzu Zamkowym w Przemyślu w świetle badań archeologiczno-architektonicznych do roku 2002.— Przemyśl, 2003.— S. 28—79.



20. Перемишльська замкова ротонда з прилеглою партією мурів палат. Реконструкція плану (*за З. П'яновським*)



21. Перемишльський палацовий комплекс. Реконструкція аксонометричного перетину (*за З. П'яновським*). *Рис. Р. Собанського*

* * *

У ранньоп'ястівській Польщі центричні конхові типи храмів представлені поодинокими взірцями, що не дає підстав говорити про них як про розвинену архітектурну традицію. Віслицька ротонда з сімома чи вісьмома конхами, заглибленими у товщину стіни, чи центричний храм на Острові Ледницькому з чотирма прямокутними раменами та внутрішніми опорними стовпами усе ж з формального боку є храмами інших планувальних типів. Викликає поважні сумніви залучення до кола аналогів дороманського храму св. Войцеха у Плоцьку, залишки фундаментів якого реконструювали у вигляді триконха з прямокутним західним раменом[112]. Найближчим аналогом храму „А" вважають іншу вавельську ротонду — так званий храм „В" — на першому етапі будівництва. Проте планувальна інтерпретація цього храму є також далеко не однозначною. Залишки його фундаментних мурів, розкриті у процесі археологічних досліджень, давали підстави для різноманітних варіантів планувальної реконструкції. Храм реконструювали триконховим — з прямокутним західним раменом, чи чотириконховим — з квадратною у плані центральною дільницею. На сьогодні в літературі утвердилася думка, що вавельський храм „В" спорудили як квадрифолій з округлою центральною дільницею, двома більшими апсидами, розташованими на повздовжній осі, та двома меншими — на поперечній (Іл. *22. 1*). Під час перебудови храму бічні конхи розібрали, і храм отримав вигляд двоапсидної ротонди з емпорою в західній апсиді, яка спиралася на округлий у плані стовп та пристінні лізени, добудовані в місці поєднання західної апсиди з навою (Іл. *22. 2*)[113]. Остаточне вирішення питання планувальної реконструкції храму „В" пов'язане з майбутніми археологічними дослідженнями, тому вважати його достовірним аналогом вавельського храму „А" передчасно. Поява квадрифолійних храмів на території Польщі у пізніші часи не є правилом, а радше винятком. Виявлений у Завихості квадрифолій з квадратною у плані центральною дільницею, датований зламом XI—XII ст.[114], є також унікальною для Польщі спорудою[115].

Перелік дороманських пам'яток, які вважалися планувальними аналогами вавельського чотириконха, є настільки ж розлогим, як і суперечливим. Побутували ці храми як на Заході, так і на Сході, їх першообразом уважають ротонду Гробу Господнього в Єрусалимі (Іл. *23*). Проте залучення тієї чи іншої пам'ятки до розряду прототипів (а не формаль-

---

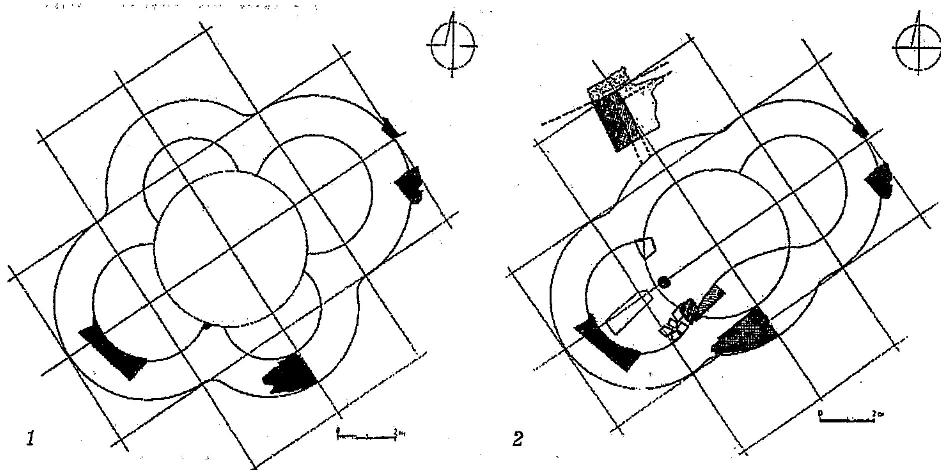
[112] Новітні верифікаційні дослідження 1990—2000 рр. дають підстави для скептичної оцінки висновків, сформульованих за результатами археологічних відкриттів 1950—1960-х років. Див.: Gołembnik A. Początki Płocka w świetle ostatnich prac weryfikacyjnych i nowych odkryć archeologicznych // Osadnictwo i architektura ziem polskich...— S. 167—177.

[113] Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa...— S. 40—82.

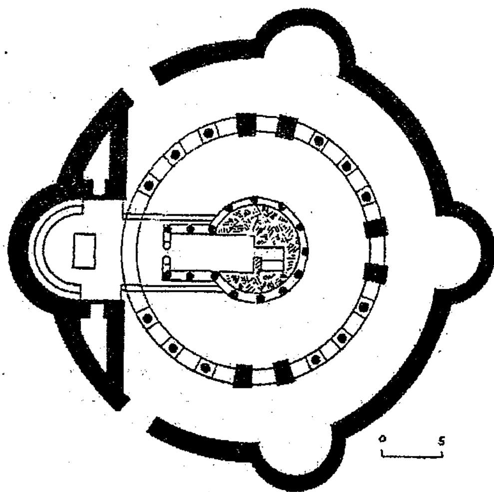
[114] Tabaczyński S. Tetrakonchos z emporą zachodnią na krawędzi skarpy wiślanej w Zawichoscie // Osadnictwo i architektura ziem polskich...— S. 191—198.

[115] Близьким планувальним аналогом квадрифолію у Завихості є храм св. Хреста монастиря в Сазаві, споруджений у 60-х роках XI ст., після повернення монахів з вигнання в Угорщині. У 1055—1061 рр. сазавські монахи перебували у василіянському монастирі у Вишеграді на Дунаї, де їх прийняв угорський король Андрій І. Про це див.: Reichertova K. Stavební počátky bývalého slovanského kláštera na Sázavě // Umění.— Praha, 1978.— Rocz. 26.— S. 134—151; Reichertova K., Bláhova E., Dvořáková V., Huňáček V. Sázava. Památník staroslověnské kultury v Čechách.— Praha, 1988.— S. 70—244.

них аналогів) храму „А“ передбачає наявність певного зв'язку між реґіоном, у якому прототип функціонував, та ранньоп'ястівською Польщею. Відтак поза історичним контекстом опиняються згадувані у літературі античні та ранньохристиянські мавзолеї, а також такі морфологічно



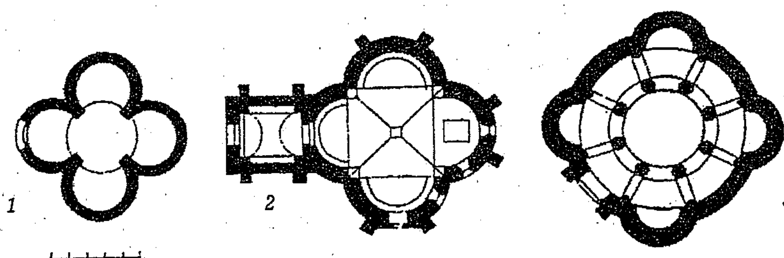
22. Вавельська ротонда, так званий храм „В“:
1 — реконструкція плану, 1-й етап будівництва; *2* — реконструкція плану, 2-й етап будівництва
(*за С. Козелом та М. Фрасем*). *Рис. Л. Лаквая*



23. Ротонда Гробу Господнього в Єрусалимі (*за К. Журовською*)

близькі пам'ятки, як квадрифолії Закавказзя. Важко також обґрунтувати історичний зв'язок з Вавелем формально близьких квадрифоліїв у Avolsheim (Ельзас) (Іл. *24. 1*), Montmajour (Іл. *24. 2*) чи баптистерію у Biella.

Натомість важливо відзначити низку морфологічно близьких пам'яток, які з п'ястівською Польщею пов'язують певні обставини чи дії реальних історичних осіб. До таких пам'яток М. Морельовський залучав квадрифолій Святого Гробу в Saint-Léonard (Haute Vienne) зі зламу XI—XII ст. (Іл. *24. 3*). З Вавелем цю пам'ятку пов'язує культ св. Леонарда, який за посередництвом отців бенедиктинців поширився і на Вавель. Зближує пам'ятки спосіб улаштування входу між конхами. Проте трактування М. Морельовським святині в Saint-Léonard як прототипу вавельського храму значно омолоджує будівельну метрику останнього і не вкладається у верхню межу датування системи кладки petit appareil allonge, яка вживалася до 1070—1080 рр.

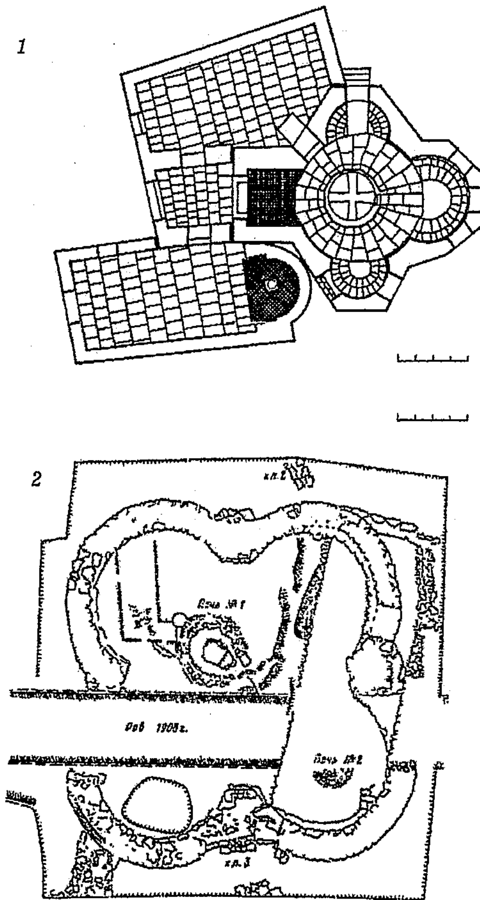


24. Західноєвропейські квадрифолії:
1 — Avolsheim, св. Ульрика. *996—1000 рр.*; *2* — Montmajour, св. Хреста;
3 — Saint-Léonard (Haute Vienne), Гробу Господнього
(*за К. Журовською*)

Розташування входу в товщі пілона на стику апсид є також характерним і для триконхового баптистерія при Уварівській базиліці в Херсонесі[116] (Іл. *25. 1*), на морфологічну подібність якого з вавельським чотириконхом „А" вказував А. Шишко-Богуш. Додамо, що Херсонес із Польщею єднає особа Анастаса Корсунянина — першого священика Десятинної церкви у Києві, який перейшов на бік князя Володимира під час облоги Херсонеса (Корсуня) 988 р. Незабаром, 1018 р., Анастас перекинувся на бік Болеслава Хороброго, який приставив його до утримання захопленого у Києві майна[117]. Не виключено, що ідея конхового, хрестоподібного в пла-

[116] Беляев С. А. Где крестился князь Владимир? (Предварительное сообщение) // Памятники культуры. Новые открытия.— Москва, 1989.— С. 531—540.

[117] „І Анастаса, [попа] десятинного, він приставив до майна, бо той увійшов був йому в довір'я обманом, і безліч людей він повів із собою, і городи червенські зайняв собі. І вернувся він у землю свою". Цит. за: Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.— К., 1989.— С. 83. Окрім того, літописна згадка про приставлення Анастаса до королівського майна корелюється з інформацією в листі короля Сигізмунда Августа з 1557 р., на який звернув увагу А. Шишко-Богуш. У цьому листі ротонду св. Фелікса й Адаук-



25. Кримські конхові храми:
1 — триконховий баптистерій при Уварівській базиліці в Херсонесі. *VII—VIII ст. (за С. Беляєвим)*; *2* — чотириконховий храм у Херсонесі (св. Капітона?). *VII ст. (за В. Кутайсовим)*

ні вавельського храму могла виникнути з ініціативи Анастаса Корсунянина. Взорування на херсонеський прототип є вірогідним і з огляду на те, що в Херсонесі, окрім триконхового, існував також і чотириапсидний храм, датований VII ст., морфологічні характеристики якого є значно ближчими до вавельського чотириконха (Іл. *25. 2*)[118]. Проте, логіка цих міркувань руйнується констатацією зв'язку між вавельським та перемишльським храмами. Будівничі вавельського храму „А" могли запозичити концепцію чотириконхового центричного храму з реґіону, у якому також відомі прості двоапсидні ротонди, які в Криму не виявлені.

Відомі дослідники В. Моле, М. Валіцький, Я. Захватович, А. Мілобензький, З. Свеховський та інші вважали прототипом вавельського храму „А" празький квадрифолій св. Віта. Спроба ревізії, яка полягала в запереченні квадрифолійної форми празького храму, не знайшла підтримки ані в чеському, ні в польському наукових середовищах. Проте важливішим видається хронологічний аспект цього питання, на що звертав увагу М. Морельовський, нагадуючи, що ротонда св. Віта у Празі отримала свою квадрифолійну форму після 1039 р., коли в храмі помістили реліквії св. Войцеха. Дослідження Йозефа Пошмурного підтвердили різноча-

та названо склепом на королівські срібла. Див.: Posiedzenie z dnia 3 lipca 1919 r. [Szyszko-Bohusz A. Streszczenie referatu o rotundzie św. Feliksa i Adaukta] // Prace Komisji Historii Sztuki.— Kraków, 1922.— T. 2, zesz. 2.— S. LXVI; Posiedzenie Komisji historji sztuki z dnia 22 maja 1919 r. [Szyszko-Bohusz A. Streszczenie referatu o rotundzie św. Feliksa i Adaukta] // Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademji umiejętności w Krakowie.— Kraków, 1920.— T. 24, N 6: Czerwiec 1919.— S. 6.

[118] Кутайсов В. А. Раскопки на участке четырехапсидного храма в Херсонесе // Археологические открытия 1979 года.— Москва, 1980.— С. 295; його ж. Четырехапсидный храм Херсонеса // Советская археология.— 1982.— № 1.— С. 155—169.

совість добудов чотирьох апсид до центральної округлої дільниці празького храму. На його думку, ротонда князя Вацлава первісно мала вівтарну підковоподібну апсиду від сходу та менший підковоподібний вхідний тамбур з південного боку — навпроти палацу, призначений для князя та наближених. Після смерти Вацлава південна апсида стала його гробівцем, а вхід улаштували від заходу. Після 967 р., коли ротонда стала єпископським храмом, добудували північну апсиду, призначену для розміщення єпископського стольця. Після того, як 1039 р. князь Бжетислав вивіз із Ґнєзна мощі св. Войцеха, від заходу для гробу святого добудували окремий „костелик", де перед тим був вхід. Після 1039 р. також розширили південну апсиду, обмурувавши її по периметру старшої (Іл. *26*). Отже, ротонда св. Віта у Празі могла слугувати взірцем для вавельської ротонди „А" лише в період між 1039 р., коли добудували четверту апсиду, у якій помістили мощі св. Войцеха, та 1060 р., коли храм розібрали[119] (Іл. *27. 1—2*). На цей час припадає період правління Казимира Відновителя та початковий етап правління Болеслава Сміливого. Відносини Польщі і Чехії після наїзду Бжетислава та вивезення шанованої реліквії — останків св. Войцеха, були далеко не доброзичливими, тому імовірність взорування вавельського чотириконха „А" на празький храм св. Віта є досить непевною. Незважаючи на це, південні (чи закарпатські) впливи мають давнішу історію. За зауваженням З. Свеховського, ілюстрованим прикладами ротонд у Микульчицях та Тренчині, ідея чотириконхового храму була апробована ще у Великій Моравії.

Як уже згадувалося, спадкоємницею великоморавської традиції стала не лише Чехія, але й Угорщина, хоч угорські центричні пам'ятки залишилися поза увагою дослідників вавельської ротонди. В Угорщині знаходимо практично весь типологічний ряд центричних пам'яток, які звичайно порівнювалися з вавельським квадрифолієм. Більше того, основні планувальні типи багатоконхових храмів Угорщини репрезентовані не поодинокими пам'ятками (як у Польщі), а групами. Найперше виділяються шестиконхові ротонди з апсидами, розміщеними у товщі стіни (Kiszombor, Karcza, Горяни)[120], морфологічно наближені до Микульчицької та Тренчицької ротонд, а також ротонди з Віслиці. Прикладом квадрифолію з виділеною квадратною навою є храм у Секешфехерварі, на який взорувалися будівничі Сазавського храму св. Хреста[121], що поклав початок типологічно близькій групі чеських романських пам'яток (Řeznovice, Řzeporyje, Blatna, Vlněves, св. Яна на Zabradli у Празі)[122]. До цього ж типу належить і єдиний польський квадрифолій із Завихостя.

Найближчим угорським аналогом вавельського чотириконха є храм, виявлений археологами поблизу Nagykőrös в місцевості Ludaspuszta (Іл. *27. 4*), датований початком XI ст. Спостереження угорської дослідни-

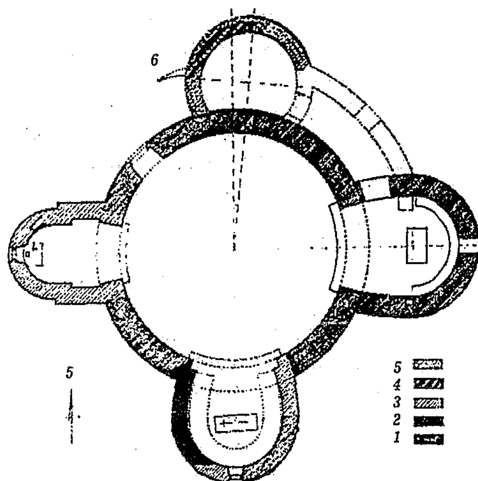
---

[119] Pošmourný J. Svatováclavská rotunda na pražském hradě ve světle rotund velkomoravských // Památky archeologicke.— Praha, 1971.— Rocz. LXII, č. 2.— S. 457—487.

[120] Molnár V. Romańskie rotundy na terenie średniowiecznych Węgier // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1968.— T. 13, zesz. 2.— S. 96—98; Gervers-Molnár V. A középkori Magyarország rotundái.— Budapest, 1972.— Old. 87—88.

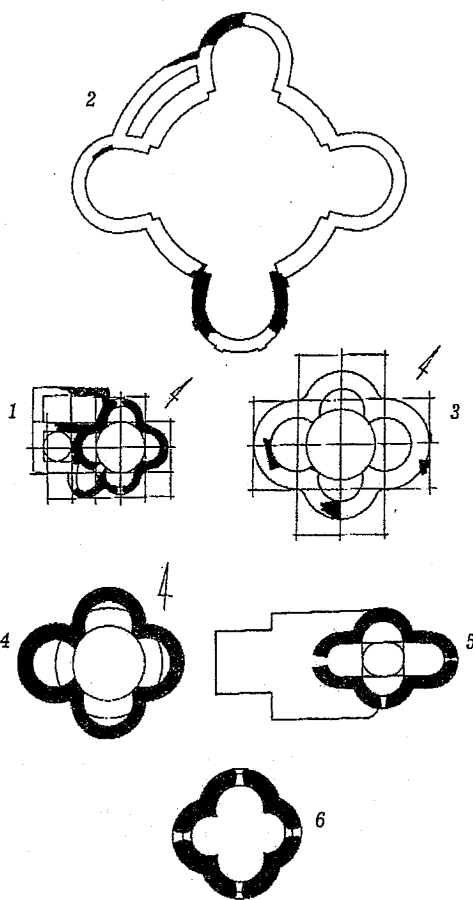
[121] Reichertova K., Bláhova E., Dvořáková V., Huňáček V. Sázava...— S. 225, 236.

[122] Wędzki A. Řeznovice // Słownik starożytności słowiańskich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972.— T. 4: P—R, cz. 2: Q—R.— S. 637.



26. Реконструкція плану ротонди св. Віта у Празі. *Після 1039 р.:*

1 — частина храму фундації св. Вацлава. *30-ті роки X ст.; 2* — оббудова південної апсиди. *Після 1039 р.; 3* — добудова так званого костелика св. Войцеха; *4* — фраґмент мурування північної апсиди. *Друга половина X ст.; 5* — реконструкція північної апсиди; *6* — фраґмент мурування при північній апсиді *(за Й. Пошмурним)*

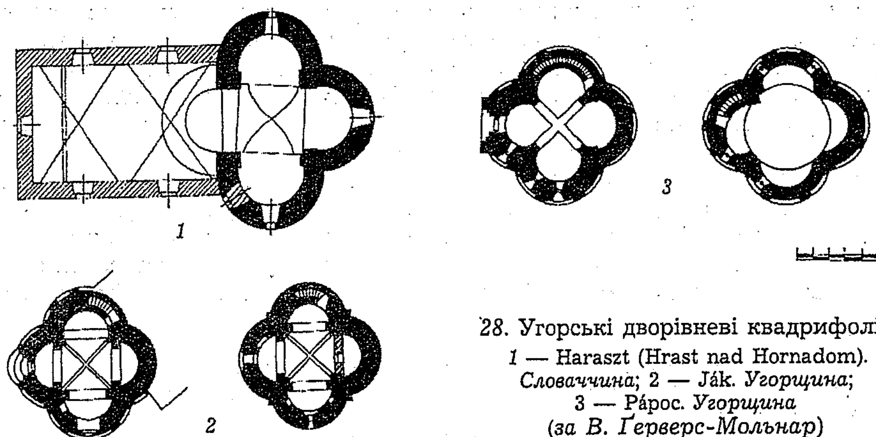


27. Центральноевропейські квадрифолії:

1 — вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „A“; *2* — св. Віта у Празі; *3* — вавельський храм „B“, перша фаза будівництва; *4* — в Nagykőrös, місцевість Ludaspuszta. *Угорщина; 5* — Székelyudvarhely (Odorhei). *Трансільванія; 6* — Guraszáda (Gurasada). *Трансільванія*

ції Віри Ґерверс-Мольнар[123] щодо планувально-морфологічних паралелей між цими храмами у літературі ширше не розглядалося, хоч заслуговує на пильнішу увагу. Через зміщення назовні внутрішній простір західної конхи угорської пам'ятки є дещо більшим. У вавельській ротонді центри конх розташовані на однаковій відстані від центру храму. Саме ця позірна відмінність між пам'ятками є, на наш погляд, додатковим свідченням їх спорідненостн. Специфіка влаштування західної конхи угорського храму наштовхує на думку про становлення емпори на її другому рівні. У вавельському квадрифолії емпора розміщувалася на другому рівні прямокутного компартименту, приєднаного до західної конхи. Попри індивідуальний характер архітектурних вирішень західних частин цих квадрифоліїв, їх задум обумовлювався однією метою — потребою становлення емпори. Вавельський храм був невеличкою камерною спорудою. Можливість встановлення емпори в апсиді була обмеженою, що й диктувало потребу влаштування західного об'єму. Таким чином, спорідненість між угорським квадрифолієм з Nagykőrös та польським (вавельським) квадрифолієм ґрунтується не лише на їх формальній належності до одного типу центричних пам'яток.

Хоч інші квадрифолії угорського походження (включно з територіями Словаччини та Трансільванії), такі як в Székelyudvarhely (Odorhei)[124] (Іл. *27. 5*), Guraszáda (Gurasada)[125] (Іл. *27. 6*) чи в Haraszt (Hrast nad Hornadom)[126] (Іл. *28. 1*), Ják[127] (Іл. *28. 2*) та Pápoc[128] (Іл. *28. 3*) є пам'ятками пізнішого часу, проте важливим є факт формування тяглої традиції будівництва квадрифолійних храмів від XI — аж до першої половини XIII ст., тобто їх вкорінення на місцевому ґрунті, чого не спостерігаємо у Польщі.



28. Угорські дворівневі квадрифолії:
1 — Haraszt (Hrast nad Hornadom). *Словаччина*; 2 — Ják. *Угорщина*; 3 — Pápoc. *Угорщина*
(*за В. Ґерверс-Мольнар*)

[123] Molnár V. Romańskie rotundy...— S. 88; Gervers-Molnár V. A középkori Magyarorszá...— Old. 36, 86.

[124] Gervers-Molnár V. A kozépkori Magyarorszá...— Old. 59, 89.

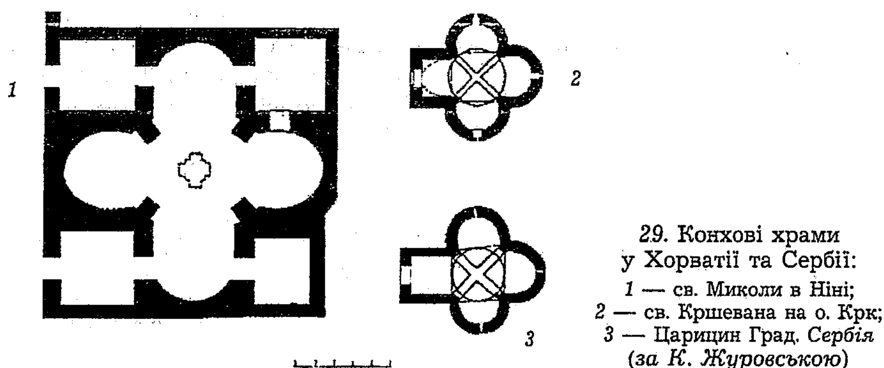
[125] Там само.— Old. 39, 58.

[126] Там само.

[127] Там само.

[128] Там само.

Територія Угорщини межує з Хорватією, відтак морфологічна спорідненість вавельського чотириконха з пам'ятками Далматинського узбережжя, храмами св. Миколи в Ніні (Іл. *29. 1*) та св. Кршевана на о. Крк (Іл. *29. 2*), може пояснюватися угорським посередництвом. Якраз Угорщина могла бути тією проміжною ланкою, що з'єднувала Центральну Європу з Балканським півостровом, на землях якого ідея центричного чотириконхового храму відома з римської доби. Для прикладу, це чотириконх VI ст. у Царициному Граді (Сербія) (Іл. *29. 3*).



29. Конхові храми у Хорватії та Сербії:
1 — св. Миколи в Ніні;
2 — св. Кршевана на о. Крк;
3 — Царицин Град. *Сербія* (*за К. Журовською*)

Тут необхідно також згадати окрему групу чотириконхових храмів, належність яких до кола центральноєвропейських пам'яток не викликає сумнівів. Ідеться про галицькі квадрифолії. Фундаменти першого, датованого серединою — другою половиною XII ст., дослідили 1882 р. в урочищі Карпів Гай Лев Лаврецький та Юліан Шараневич[129], а повторно розкрив у 1979 р. Олег Іоаннисян[130] (Іл. *30. 1*). Другий, датований XIII ст., виявив у 1935 р. Ярослав Пастернак[131], а 1959 р. археологічно дослідив Михайло Каргер[132] (Іл. *30. 2*). Галицькі квадрифолії є, звичайно, датовані пізнішим часом, ніж вавельський квадрифолій. Проте вони демонструють традицію використання конхових ротонд у культурному середовищі, де панівним був східний обряд. Крім того, галицький квадрифолій, виявле-

---

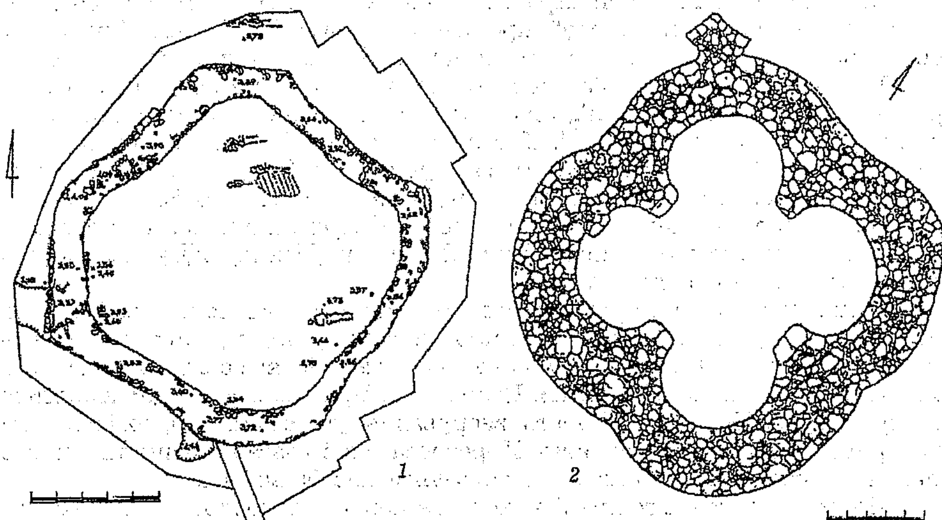
[129] Szaraniewicz I. Trzy opisy historyczne staroksiążęcego grodu Halicza w roku 1860, 1880 i 1882.— Lwów, 1883.— S. 113—114; його ж. O rezultatach poszukiwań archeologicznych w okolicy Halicza w roku 1885 i 1885.— Lwów, 1886.— S. 76—77.

[130] Иоаннисян О. М. Раскопки древнерусской ротонды-квадрифолия в окрестностях Галича // Археологические открытия 1979 года.— Москва, 1980.— С. 273; його ж. Центрические постройки в галицком зодчестве XII в. // Краткие сообщения Института археологии АН СССР.— Москва, 1982.— Вып. 172.— С. 43—44; його ж. Новые исследования одного из памятников галицкого зодчества XII века // Советская археология.— 1983.— № 1.— С. 231—244.

[131] Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні досліди у 1850—1943 рр.— Львів; Краків, 1944.— С. 82.

[132] Каргер М. К. К истории галицкого зодчества XII—XIII вв. // Краткие сообщения Института археологии АН СССР.— Москва, 1976.— Вып. 146.— С. 53—59.

ний в урочищі Карпів Гай, засвідчує виразні морфологічні паралелі з баптистерієм при Уварівській базиліці в Херсонесі[133] — пам'яткою, що неодноразово згадувалася у літературі в контексті аналізу архітектури вавельської ротонди „А".



30. Галицькі квадрифолії:

1 — „Полігон" в урочищі Карпів Гай у Давньому Галичі (*за О. Іоаннисяном*);
2 — урочище Мурованка у селі Побережжі (*за М. Каргером*)

Разом з тим необхідно згадати і про контакти Угорщини з Кримом, започатковані ще від часу перебування угорців у Причорномор'ї в складі об'єднання оногурів. Відома, наприклад, звістка про хрещення 528 р. в околицях Керчі кримського ватажка варварів — гуна Ґрода (чи Ґорда), з походження, можливо, турка-кутригура, хрещеним батьком якого був імператор Юстиніан I[134]. Окрім того, в „Житіях св. єпископів Херсонських"[135] згадуються Василій та Єфрем (Єфраїм). Місце, в яке було ві-

[133] Диба Ю. Кримські впливи в архітектурі ротондових храмів Галича XII—XIII ст. (про походження архітектурної композиції „Полігону") // Вісник Національного університету „Львівська політехніка".— Львів, 2001.— № 429: Архітектура.— С. 155—166.

[134] Moravcsik Gy. Die byzantinische Kultur und das mittelalterliche Ungarn.— Berlin, 1956.— S. 8.

[135] Латышев В. В. Житія св. епископов Херсонских. Изслѣдованіе и тексты // Записки Императорской Академии наук.— Санкт-Петербург, 1906.— Т. 8.— № 3.— С. 6—31; Страданіе святых священников и епископов Херсонских Василея, Капитона и иных с ними / Перевел с греческаго В. Латышев // Извѣстія Императорской Археологической комиссии.— Санкт-Петербург, 1907.— Вып. 23.— С. 108—112; Житіе свв. епископов Херсонских в грузинской Минеѣ / Перевод грузинскаго текста К. Кекелидзе // Там само.— Санкт-Петербург, 1913.— Вып. 49.— С. 75—88.

діслано Єфрема, у різних списках назване по-різному: „області Туркії“, „єпархія тавроскіфів“, „страны поганьския“ тощо. У пізнішому зводі „Житія“ прямо вказується, що Єфрем відправився в „оугры“ чи „иде въ Скуфы окрест Дуная“. У ранніх варіантах леґенди, що походить з кінця IV ст., Єфрем не згадується. У X ст. єпископ Єфрем був переосмислений як проповідник серед угорців. Як зауважив Сергій Іванов, для цього, очевидно, були якісь підстави. Про це свідчить і згадка під 10 листопада у „Повному місяцеслові Сходу“ про якогось „св. Єфрема, сповідника та єпископа Гунії“, хоч один згадується як сповідник, а інший як мученик[136].

У списку єпископій 733—746 рр. згадано й місійну єпископію оногурів — одну з семи єпископій, підпорядкованих митрополитові міста Дороса (тепер Мангуп) в Криму[137]. Про контакти угорців з візантійськими місіонерами у Криму свідчить також уривок з Житія св. Костянтина (Кирила) Філософа, написаного 885 р., де згадується про його зустріч з загоном мадярів неподалік від Херсонеса. „Оугри“, які напали на св. Костянтина під час молитви, почувши з його уст поучання, відпустили його з усіма супроводжуючими[138].

Отже, зважаючи на ранні контакти угорців з християнським Кримом, не слід відкидати і можливість їх продовження у період після переселення в Центральну Європу, тим паче, що візантійські позиції в Угорщині X—XI ст. були доволі міцними. Контакти з Кримом могли здійснюватися і через Русь. Тому ймовірність взорування угорських квадрифоліїв на морфологічно близькі пам'ятки Херсонеса, як і взагалі на ширше число пам'яток візантійського кола, не видається перебільшеною.

Популярними в Угорщині є не лише центричні конхові храми. Прості дводільні ротонди тут є переважаючим типом центричних храмових споруд. Кінцем X ст. датується замкова каплиця св. Юрія у Veszprém, кінцем X — початком XI ст. датують ротонду королівського замку в Sárospatak, до ранніх нарежать ротонди в Fövenyes-Kerekegyháza, Szalonna, Rábaszentmiklós, Bácsszenantal, Öskü тощо. Група простих дводільних ротонд існувала в Угорщині упродовж XI—XIII ст. переважно як звичні сільські парафіяльні храми[139]. Практично весь типологічний ряд угорських центричних храмів, у тому числі й прості дводільні ротонди з так званою тричвертною апсидою, є успадкованим з Великої Моравії. Саме тому як вавельський храм „А“, так і перемишльську замкову ротонду відносили до пам'яток доби великоморавського чи чеського володіння прикарпатськими землями, тобто до кінця X ст., тим самим значно пристарюючи їх датування. Зважаючи на погіршення польсько-чеських стосунків в XI ст., появу перемишльської дводільної ротонди та вавельського чотириконха доцільно розглянути саме в контексті польсько-угорсько-руських контактів[140].

---

[136] Иванов С. А. Византийское миссионерство. Можно ли сделать из „варвара“ христианина?— Москва, 2003.— С. 82—83, 192.

[137] Шушарин В. П. Христианизация венгров // Принятие христианства народами Центральной и Юго-Восточной Європы и крещение Руси.— Москва, 1988.— С. 159.

[138] Там само.— С. 159—160.

[139] Molnár V. Romańskie rotundy...— S. 85—87; Gervers-Molnár V. A középkori Magyarorszá...— Old. 85—86.

[140] Після падіння Великої Моравії та хрещення Угорщини роль останньої як сполучної ланки між спадкоємцями кирило-мефодіївської спадщини у слов'янських країнах Централь-

Перемишльська ротонда є палацовим храмом, вона конструктивно з'єднана з одночасовими палатами. Крім Перемишля, на території Польщі виявлено ще кілька подібних палацових комплексів (Ґеч, Віслиця, Плоцьк, Острів Ледницький, Краків). У науковій літературі витворилася гіпотеза, що поєднання палат з ротондою є винятково польською традицією. Це стало одним з арґументів, що дав підстави польським дослідникам залучати перемишльський комплекс до фундацій Болеслава Хороброго.

Особливістю ротонди з палатами в Ґечі є те, що цей комплекс так і не був добудований. Цей факт дослідники пов'язують зі зруйнуванням города у час наїзду на Польщу чеського володаря Бжетислава I в 1039 р.[141] Пізнє датування цього об'єкта доводить, що будували його вже за правління Казимира I Відновителя (Мніха) (1034—1058), а це дає змогу розширити хронологічні рамки поширення подібних палацових комплексів принаймні до другої чверти XI ст. Планувально-морфологічні паралелі між палацовими комплексами Ґеча та Перемишля доводять необ'єктивність звуження хронологічних рамок можливої побудови останнього до часів Болеслава Хороброго. Це підтверджують і результати верифікаційних досліджень 1995—1998 рр., за якими віслицький палацовий комплекс з ротондою передатували на злам XI—XII ст.[142] Передатування згаданих польських палацових комплексів на пізніший час кореспондуються із сучасними поглядами на ряд західноєвропейських пам'яток оттонського періоду. З. Свеховський підкреслює, що найвищі досягнення архітектури, яку донедавна вважали оттонською, походять з другої чверти XI ст. У зв'язку з цим він припускає, що і Лєдніцький комплекс зведено у пізніший час, ніж дотепер уважалося[143]. Не витримав верифікаційних досліджень, проведених останніми роками минулого століття, і плоцький пала-

ної Європи істотно зросла: „С принятием христианства в конце X в. Венгрия (а точнее, славянские и греческие монастыри на ее территории) на определенное время обретает роль связующего звена между Болгарией и Русью, с одной стороны, и славянскими бенедиктинцами Чехии (прежде всего Сазавским монастырем) — с другой". Цит. за: Турилов А. А., Флоря Б. Н. Христианская литература у славян в середине X — середине XI в. // Христианство в странах Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы...— С. 445.

[141] Wędzki A. Giecz // Mały słownik kultury dawnych słowian.— Warszawa, 1990.— S. 119—120.

[142] Gliński W. Zespół palatialny w Wiślicy w świetle badań archeologicznych // Osadnictwo i architektura ziem polskich...— S. 257—267.

[143] Świechowski Z. Najdawniejsza architektura murowana...— S. 154—155. Обґрунтовуючи потребу передатування Лєдніцького комплексу, З. Свеховський вказує таке: „Dopiero w niezwykle wyrafinowanych rozwiązaniach architektury późnioottońskiej, a właściwie postottońskiej z 1. połowy XI w., odnajdujemy podobną wirtuozerię w operowaniu formami przestrennymi, jaka cechuje kaplicę palatium lednickiego. Zdaje sie to wskazywać na o wele późniejszy czas powstania, aniżeli dotychczas przyjmowaliśmy". Важливо зазначити, що в оточенні ротонди і палат, а також так званої святині II, виявлено культові предмети візантійського походження, які вказують, що ці споруди призначалися для осіб, корті здійснювали літургію за візантійським обрядом. У зв'язку з цими знахідками Ґ. Лябуда пов'язує появу лєдніцького комплексу з польсько-руськими контактами XI ст. й називає три можливі періоди: а) за панування Болеслава Хороброго (1017—1018); б) за Казимира Відновителя у зв'язку з пошлюбленням руської княжни Доброніґи-Марії; в) за Болеслава Сміливого в часи походу на Русь, одруження Гертруди з князем Ізяславом, перебування Ізяслава в Польщі на вигнанні. Дослідник схиляється до думки, що комплекс слід пов'язувати з руською княжною Предславою, ув'язненою Болеславом Хоробрим в часі походу на Київ у 1018 р. Знищення палацового комплексу на Острові Ледницькому Ґ. Лябуда відносить до 1034—1038/1039 рр. Про це див.: Labuda G. Studia nad początkami państwa polskiego.— S. 378—425.

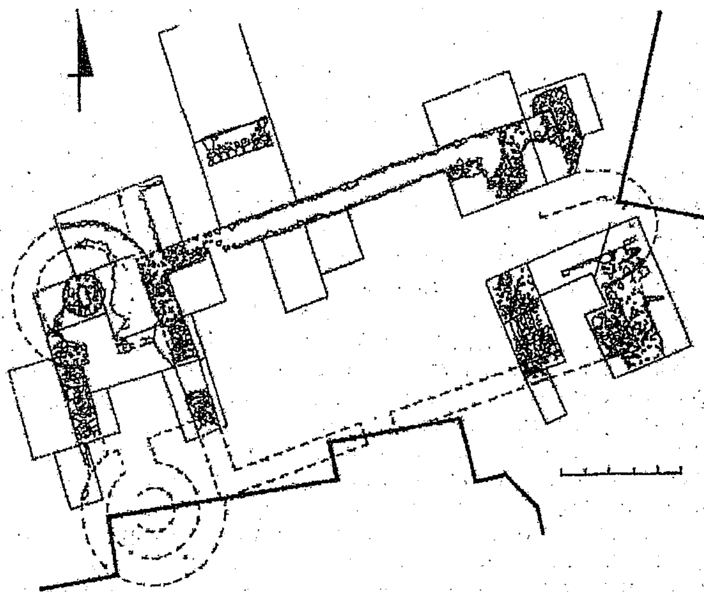
тіум Болеслава Хороброго[144]. Зрештою, так і не підтвердилося висловлене К. Журовською припущення, що до краківського чотириконха від заходу прилягали палати. Дослідження З. П'яновського доводить, що практика поєднання палат з каплицею не обмежується Польщею і є характерною для великої кількости ранньосередньовічних пам'яток Західної та Центральної Європи[145]. Еліґія Ґонссовська також зауважувала, що концепції поєднання каплиці з палатами в єдиний резиденційно-репрезентаційний комплекс можна трактувати і як відгомін каролінзьких взірців, і як безпосередні впливи Візантії, що дали їм початок[146]. Усе це доводить, що не існувало особливої польської традиції будівництва палацових комплексів, які б датувалися вузьким періодом перебування при владі Болеслава Хороброго. Отже, це дає підстави розглядати архітектурні особливості перемишльського палацового комплексу, а разом з ним і вавельської ротонди „А" в ширшому історико-культурному контексті. Для прикладу, в мініатюрах Менологія візантійського іператора Василія II зображення ротонд трапляються неодноразово поряд із зображеннями храмів інших типів, зокрема хрестовобанних. Ротонди зображаються також у комплексі з видовженою одноповерховою будівлею із аркадою (арк. 134, 137) чи двоповерховою будівлею, накритою двосхилим дахом (арк. 423, 425). На останній ілюстрації будівля, з якою поєднано ротонду, має палацовий характер. Перший ярус цієї споруди зображено у вигляді відкритої галереї, а другий, на який ведуть дерев'яні сходи, можна потрактувати як житловий. Такі зображення типологічно нагадують палацові комплекси, аналогічні до виявленого на Замковій Горі в Перемишлі[147].

Окремо необхідно розглянути питання компонування західного об'єму вавельського квадрифолію у контексті його можливого зв'язку з формами вхідних вузлів, притаманних пам'яткам оттонської доби, які взорувалися на палацовий храм Карла Великого в Аахені (Аквізґрані). Західний вхідний вузол (так званий вестверк) цих пам'яток скомпоновано з прямокутної у плані дільниці, яка виконувала роль тамбура, обабіч якого розташовувалися дві (Льєж, 972—992 рр.; Ґослар, XII ст.; Падеборн, перед 1036 р.) чи одна (Муізен, X ст.; Ґронінґен; Крукенбурґ, після 1033 р.) округлі в плані сходові клітки. За таким взірцем, на думку С. Козела та К. Журовської, вирішувалася західна частина вавельського квадрифолію. Сліди аналогічних округлих сходових кліток К. Журовська вбачала з південно-західного боку палацових каплиць в Острові Ледницькому та Ґечі. Вірогідність реконструкції сходових вежечок цих храмів є, однак, під знаком запитання. Серед ранніх сакральних пам'яток Польщі достовірний приклад вхідного вузла, фланкованого двома сходовими вежами (вестверку), демонструє храм св. Івана Хрестителя в Ґечі. Сходові вежі, що фланкують квадратну у плані дільницю, розташовану на осі споруди, є округлими у плані. Всередині північної вежі виявили круглий мурований стовп,

---

[144] Świechowski Z. Najdawniejsza architektura murowana...— S. 136.
[145] Pianowski Z. „Sedes regni principales"...
[146] Gąssowska E. Bizancium a ziemie północno-zachodnio-słowiańskie we wczesnym średniowieczu. Studium archeologiczne.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1979.— S. 173.
[147] Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano Greko 1613) [Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi IVSSV, PII PP. X. Consilio et opera cvratorvm bibliotecae Vaticanae. Volumen VIII].— Torino, MDCCCCCVII.— Tavole II. [Автор статті висловлює подяку В. Александровичу, який звернув увагу на цю пам'ятку.]

на який спиралася спіраль сходів. Тереза Кшиштофяк вказує на виразні каролінзько-оттонські інспірації архітектури цього храму й датує його початком XI ст. Дослідниця припускає резиденційний характер городища в Ґечі і вважає його осідком Мешка II та Рихези[148] (Іл. *31*). У костелі св. Ідія в Іновлодзі (кінець XI ст.) округлу сходову клітку приєднано до західного фасаду храму на його композиційній осі[149].



31. Храм св. Івана Хрестителя в Ґечі. План (*за Т. Кшиштофяк*)

Якщо приклади влаштування вхідних вузлів з округлими сходовими вежами, що ведуть на емпори, є на території Польщі досить рідкісними, то на руських теренах вони є явищем доволі розповсюдженим. Сходові вежі при західному фасаді, що вели на емпори, є вже в найстарших руських храмах: св. Софії в Києві (1017—1037) (Іл. *32. 1*), Новгороді (1045—1050), Спаському соборі Чернігова (перед 1036 р.) (Іл. *32. 2*). У Софії Київській таких сходових вежечок є дві, хоч входом у північну сходову вежу не користувалися. Григорій Логвин звернув увагу на те, що шиферний поріг входу у північну вежу зовсім не стертий, а заглиблення підп'ятників не відшліфовані бігунами полотнищ дверей. Цей факт пояснюється спрощенням вимог візантійського двірцевого церемоніалу, який вимагав окре-

[148] Krysztofiak T. Nowoodkryte relikty architektury romańskiej w Gieczu // Osadnictwo i architektura ziem polskich...— S. 78—84.

[149] Свеховский З. Романское искусство...— С. 266.

мого входу на жіночу половину емпор[150]. Переважна більшість пізніших храмів другої половини XI—XII ст. мала вже одну вежу (Іл. *32. 3—7*). Та обставина, що практика влаштування вхідних вузлів зі сходовими вежечками, які вели на емпору (хори), в XI—XII ст. є також характерною і для руських теренів, підтверджує потребу розгляду проблеми походження ротонди „А" в ширшому історичному та культурному контексті. Окрім того, для руської традиції не є чужою і практика взорування на аахенський прототип. Архітектурною реплікою палацового храму Карла Великого є ротонда X ст., залишки фундаментів якої виявили в межах найстаршого городища на Старокиївській горі[151].

Питання архітектурного вирішення західного масиву вавельської ротонди корелюється з питанням організації входу до цього храму та його графічні реконструкції взагалі. В існуючих мурах зберігся єдиний проріз входу у простінку між південно-західною та південно-східною апсидами, що з'єднував наву з округлою вежечкою зі сходами. Вважаючи її захристією, А. Шишко-Богуш допускав, що основний вхід розташовувався у частково зруйнованій північно-східній апсиді. Сходова вежечка не могла водночас слугувати вхідним тамбуром.

К. Журовська та Т. Венцлавович уявляли вавельську чотириконхову ротонду багатоярусною, з криптою для зберігання реліквій на нижньому ярусі, й допускали, що вхід до неї був на другому рівні. На їхню думку, храм був з'єднаний з палатами, які мали розташовуватися на південний захід від ротонди. Вище розміщувався ярус з емпорою володаря, що відкривалася в інтер'єр храму. Запропонована дослідниками реконструкція об'єму споруди контрастує з її мініатюрними розмірами в плані (внутрішній діаметр нави дорівнює 4,8 м). Якщо планувальна композиція будівлі виразно демонструє зменшення масштабу й упущення елементів, неістотних в реальних умовах, то інтерпретація її просторової структури, за К. Журовською та Т. Венцлавовичем, має характер повноцінного копіювання взірців, що походять з середовища, вищого за рівнем мистецької культури та технічних знань. Архітектурна програма храму, втілена у цій реконструкції, має незбалансований характер між існуючим планом та гіпотетичним об'ємом споруди, у ній необґрунтовано змішано ідеї палацового храму та храму з криптою.

Цілком логічним є припущення, що володар брав участь у богослужінні, перебуваючи в окремому приміщенні — на верхньому рівні прямокутного масиву, з'єднаного прорізом з південно-західною апсидою ротонди. У цій апсиді виявили два оббиті кам'яні елементи, що випиналися з поверхні стіни, на які спиралися залишки пізнішої цегляної конструкції[152]. Виявлені кам'яні архітектурні фрагменти А. Шишко-Богуш уважав крокштинами, на які спиралася цегляна конструкція викуша чи ораторія готичної доби, поєднаного з прилеглими житловими покоями короля Казимира[153].

---

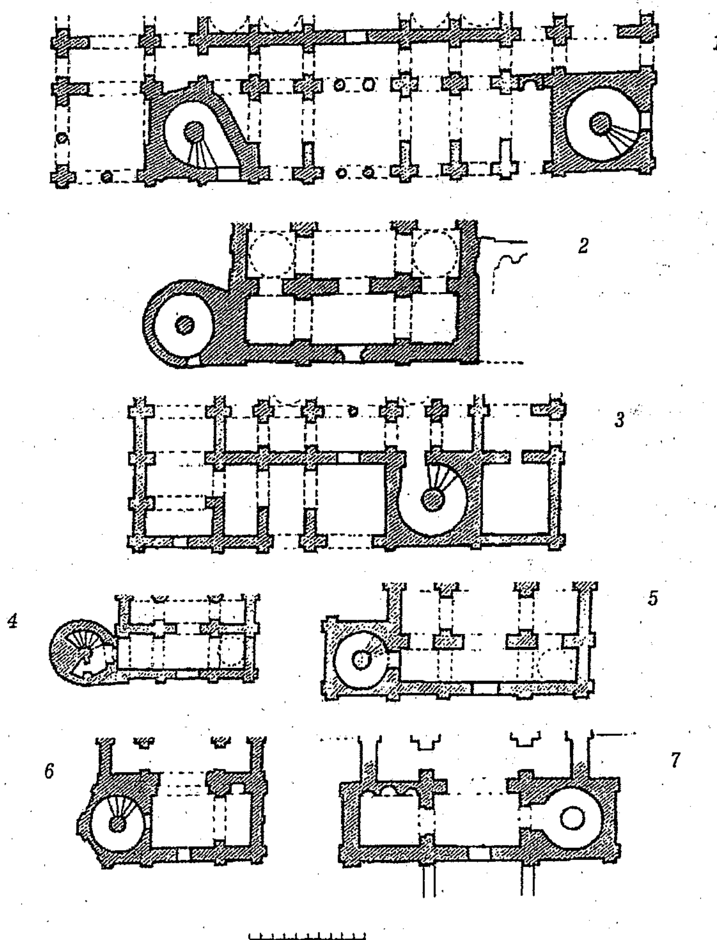
[150] Нікітенко Н., Нікітенко М. Час виникнення Софії Київської: Дані джерел у світлі новітніх досліджень „Архітектурна спадщина України".— К., 1996.— Вип. 3, ч. 1.— С. 33.

[151] Диба Ю. Ротонда 961—962 років у межах найдавнішого городища на Старокиївській горі // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Археологічної комісії.— Львів, 1998.— Т. CCXXXV.— С. 524—558.

[152] Żurowska K. Rotunda wawelska. Studium nad centralną architekturą...— S. 12—13.

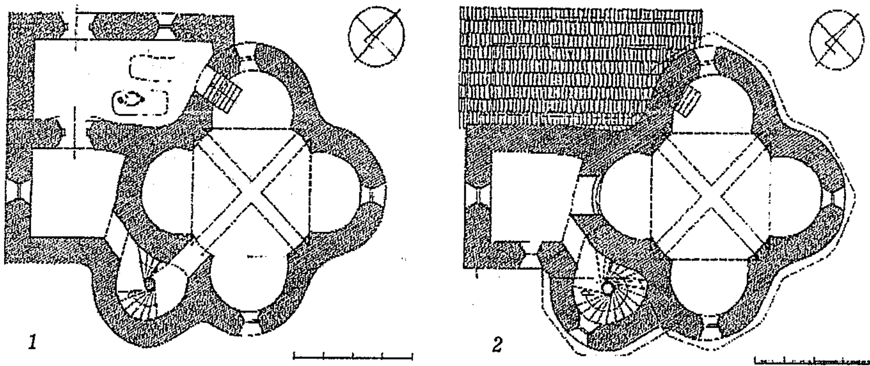
[153] Szyszko-Bohusz A. Rotunda świętych Feliksa i Adaukta...— S. 11, 14.

Наявність сходової вежечки доводить, що ярусну композицію мав південно-західний прямокутний у плані масив, а не сам храм. Зважаючи на перепади рельєфу навколо споруди, вхід до неї розташовувався з північно-західного боку. Очевидно, що долівка першого рівня південно-західної прибудови розташовувалася на тій самій відмітці (близько 1,3 м над рівнем підлоги ротонди), що й долівка пізнішої прибудови з похованням. Аби потрапити до ротонди, спершу треба було зайти на перший рівень півден-



32. Храми Руси з вежами при західному фасаді:
1 — собор св. Софії у Києві. *1017—1037 рр.*; *2* — Спаський собор у Чернігові. *Перед 1036 р.*; *3* — собор св. Софії у Новгороді. *1045—1050 рр.*; *4* — церква Різдва Богородиці Антонієвого монастиря у Новгороді. *1117—1119 рр.*; *5* — собор Юріївського монастиря у Новгороді. *1119—1130 рр.*; *6* — Михайлівська церква Видубицького монастиря. *1070—1088 рр.*; *7* — церква Спаса на Берестові в Києві. *Кінець XI — початок XII ст.*
(*за П. Раппопортом*)

но-західного масиву, а далі — по спіральних сходах опуститися на нижчий рівень й увійти до храму через існуючий проріз, влаштований у південному пілоні — місці поєднання південно-західної та південно-східної апсид (Іл. *33. 1*). Сходи також провадили і на емпору володаря, що розташовувалася на другому ярусі південно-західного масиву й відкривалася в інтер'єр храму (Іл. *33. 2*).



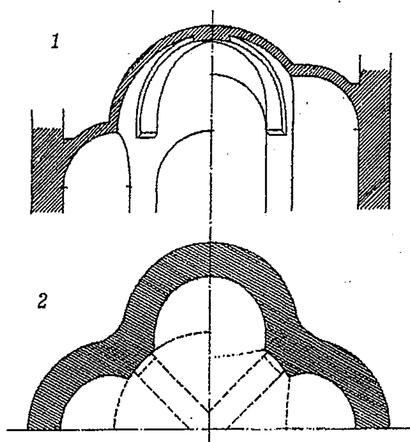
33. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А":
1 — реконструкція плану 1-го рівня; *2* — реконструкція плану 2-го рівня

Прорубаний пізніше у північно-західній апсиді окремий вхід призначався, очевидно, лише для духовних осіб, які отримували змогу увійти до храму, оминаючи нижній рівень південно-західного приміщення та гвинтові сходи. Влаштуванння цього входу стало можливим після добудови приміщення, яке використовувалось як поховальний мавзолей. Низьке розміщення існуючих вікон у храмі є цілком оправданим, якщо врахувати, що вони могли розташовуватися у два яруси й освітлювати не різні поверхи храму, а його цілісний внутрішній об'єм.

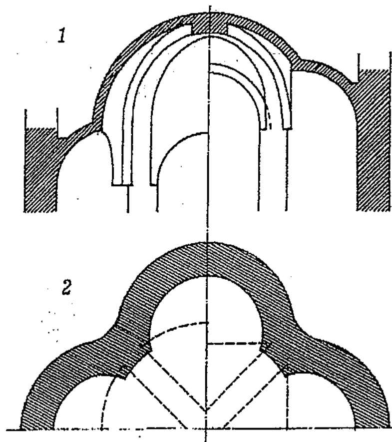
Конструкція завершення вавельського квадрифолію традиційно відтворюється у вигляді бані (купола). Якщо за А. Шишком-Богушем баня спиралася на підбанник, то в реконструкції Т. Венцлавовича склепіння бані спирається безпосередньо на конхи квадрифолію. У першому варіанті реконструкції вавельського чотириконха (авторства А. Шишка-Богуша) чотирибічний підбанник із заокругленими кутами підтримує хрестове склепіння, підсилене широкими гуртами, що переходять нижче в міжапсидні пілони. Проте згадані варіанти не вичерпують можливих конструктивних вирішень. Основа склепіння конх могла розташовуватися не лише нижче від основи купольного склепіння, але й на такій самій висоті. Окрім того, пілони на стику апсид могли переходити у гурти, які творили конструктивну основу купольного склепіння. Такі діагональні гурти влаштовувалися у квадрифолії безпосередньо на продовженні пілонів (Іл. *34. 1—2*) або ж спиралися на кронштейни, що розміщувалися на пілонах в основі склепіння (Іл. *35. 1—2*).

Питання вибору варіанта конструкції завершення вавельського чотириконха необхідно розглянути в контексті аналізу конструктивних особ-

ливостей ротонди на Замковій Горі у Перемишлі. На цю думку наштовхує подібність у плані і за розмірами трапецієподібних пристінних лізен перемишльської ротонди та пілонів між апсидами вавельського чотирикониха. Це спостереження дає підстави повернутися до відхиленого З. П'яновським припущення, що п'ять пристінних лізен перемишльської ротонди (виявлено три з них) використовувалися як підпори для гуртів, які утримували склепіння ротонди. Сумніви З. П'яновського ґрунтуються, зокрема, на тому, що немає певности, чи була лізена між апсидою та входом. Проте треба врахувати, що проріз входу до ротонди незручно зміщено впритул до причілкової стіни палацу. Якби у простінку між входом та апсидою лізени не було, то вхід можна було б розмістити зручніше, ближче до апсиди.



34. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Варіант першої реконструкції конструкції склепіння:
1 — перетин; *2* — план

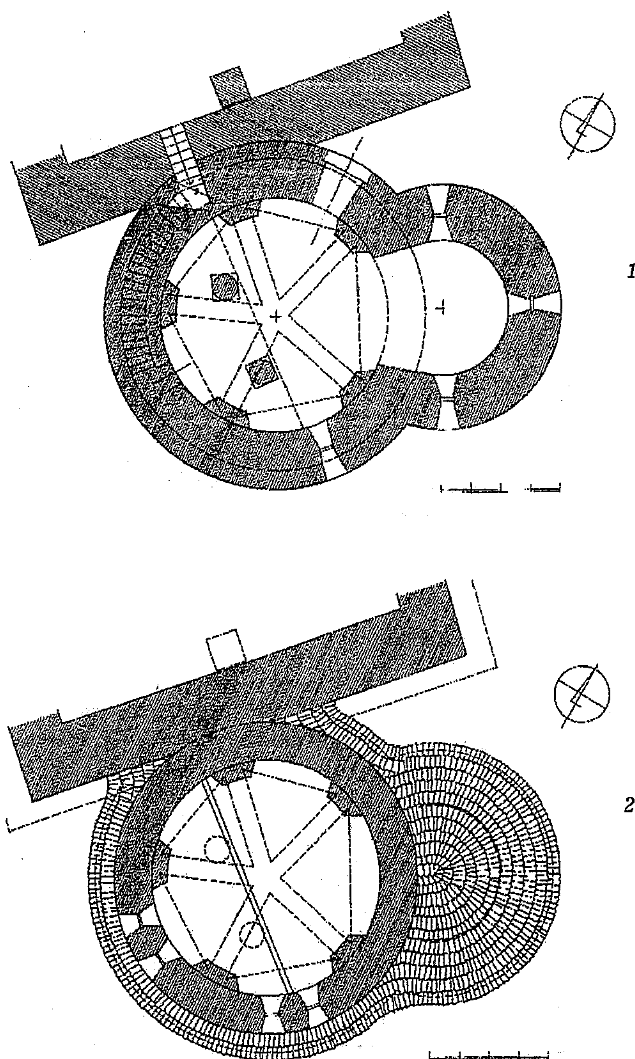


35. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Варіант другої реконструкції конструкції склепіння:
1 — перетин; *2* — план

Конструктивна система склеплення перемишльської ротонди програмується найперше її великими розмірами. Внутрішній діаметр храму становить приблизно 7,6 м. Наближені розміри сторін підкупольного квадрата мали хіба що Софія Київська (7,5×7,7 м), собор Спаса в Чернігові (7,7 м), церква Спаса на Берестові у Києві (7,75 м), Кирилівська церква у Києві (7,0×7,7 м), церкви Бориса і Гліба у Вишгороді (≈ 8 м), Успенський собор у Володимирі-Волинському (8×7,45 м). Більшими були розміри сторін підкупольного квадрата Успенського собору Києво-Печерського монастиря (8,62×8,64 м). Сторони підкупольного квадрата найбільшого галицького храму, Успенського собору в Галичі, мали близько 7 м.

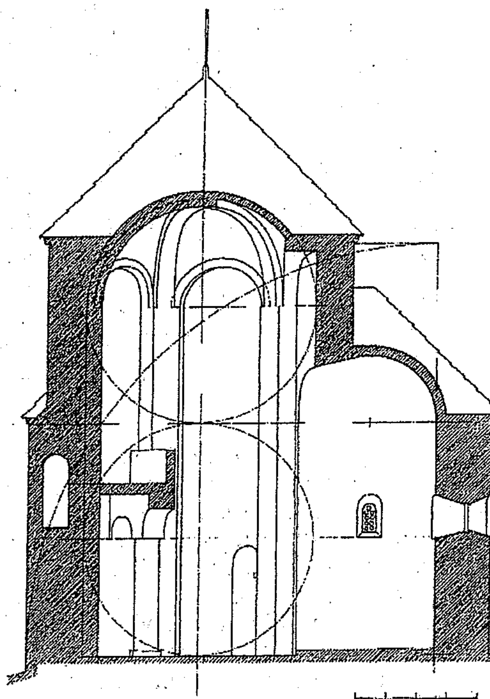
Безсумнівно, що склеплення перемишльської ротонди, зважаючи на її значні розміри, було складним завданням для будівничих. Тому конструктивний розв'язок з пристінними лізенами, що переходили в ребра (гурти)

склепіння, є цілком обґрунтованим. Окрім того, трапецієподібна форма лізен підказує можливість складнішого конструктивного вирішення. Кожна з бічних граней лізен є паралельною до найближчої грані наступної лізени. Це давало змогу перекинути поміж ними підпружні арки, які зменшували внутрішній діаметр ротонди й підсилювали конструкцію купольного склепіння (Іл. *36. 1—2*). П'яти таких підпружних арок розташовувалися, найімовірніше, на рівні основи купольного склепіння (Іл. *37*).



36. Перемишльська замкова ротонда:
1 — реконструкція плану 1-го рівня; *2* — реконструкція плану 2-го рівня

Реконструйована система перекриття перемишльської ротонди могла застосовуватися і в конструкції склеплення вавельського чотириконха. На відмітці основи склепіння на міжконхові пілони спиралися п'яти гуртів, радіус яких відповідав внутрішньому радіусу нави, та п'яти менших підпружних арок, радіус яких відповідав радіусу конх, що перекривали ра-

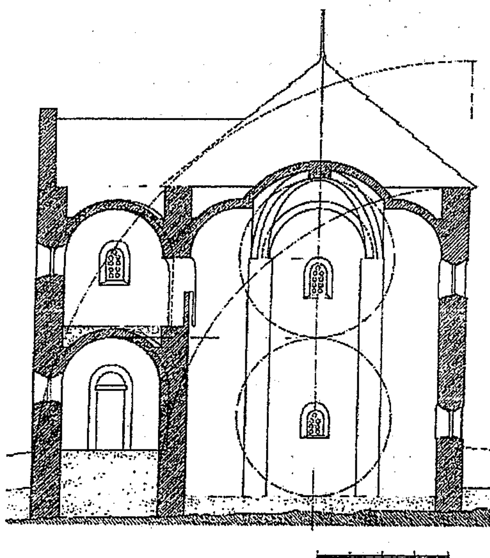


37. Перемишльська замкова ротонда. *Реконструкція перетину*

мена квадрифолію (Іл. *38*). Якраз такий тип склепіння, що формується з кількох випуклостей конх та центральної дільниці[154], добре окреслює термін „puklasty“, вжитий у документі XVIII ст., на який покликався А. Шишко-Богуш.

Отже, не виключено, що вавельську (Іл. *39. 1—2*) та перемишльську (Іл. *40. 1—2*) ротонди поєднує не лише присвята та техніка мурування, але й конструктивна система засклеплення. Те, що реконструйована система перекриття обох храмів має багато спільного, підтверджує думку, що ці храми репрезентують на території Польщі окрему самобутню групу. Звідси виникає потреба розглянути аналоги запропонованої конструктивної системи.

[154] Як уважає Т. Венцлавович, „określenie „puklasty“ użyte we wspomnianym opisie nie jest spotykane w tekstach XVIII-wiecznych przy określaniu typu sklepiena, toteż kształtu sklepienia nie można w sposób jednoznaczny ustslić. Samo słowo sugeruje zarówno jedną, jak i kilka wypukłości, nawet przenikających sie“. Цит. за: Węcławowicz T. Rekonstrukcja rotundy wawelskiej...— S. 62.



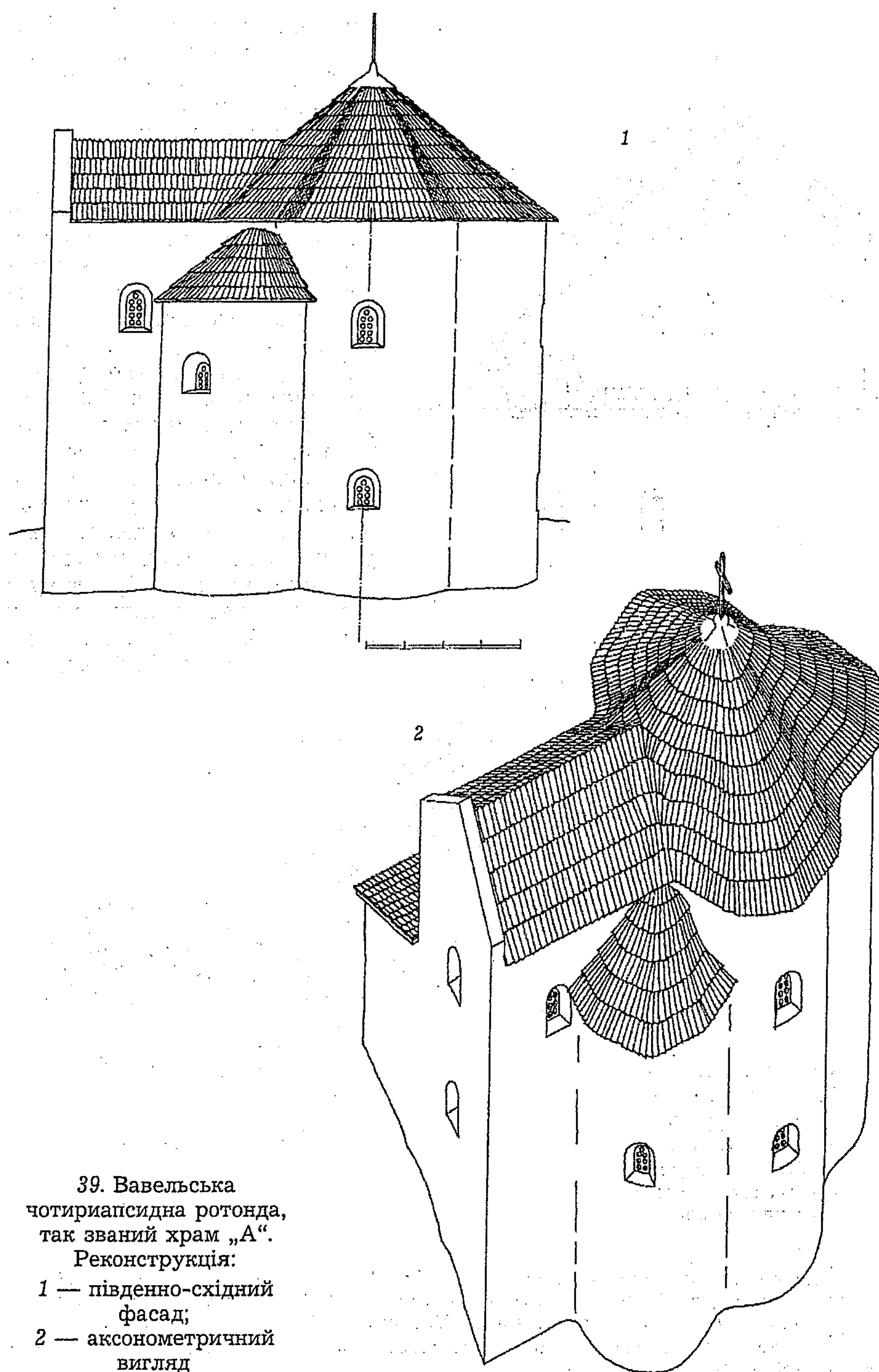
38. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. *Реконструкція перетину*

Конструкцію засклеплення, близьку до запропонованої для вавельського чотириконха, знаходимо у далматинських триконхових храмах — св. Миколи в Ніні (Іл. *41. 1—2*) та св. Кршевана на о. Крк. Пара перехрещених арок, які спираються на протилежні міжапсидні пілони, підтримують купольне склепіння без підбанника. Допускаємо, що аналогічно був перекритий і херсонеський чотириконх. Про це свідчать виявлені між апсидами підмурівки котрфорсів, які стримували розпір діагональних ребер склепіння. Перехрещені гурти, що підсилюють конструкцію перекриття, застосовано і в пізнішому угорському квадрифолії св. Якова в Ják, міжапсидні пілони якого компонуються у плані аналогічно до вавельської ротонди. П'яти склепіння конх цієї пам'ятки є на тому ж рівні, що й основа купольного склепіння. Очевидно, така ж конструкція склеплення застосовувалася і в галицькому квадрифолії, виявленому біля села Побережжя. Купольне склепіння, підсилене гуртами, опертими на пристінні лізени, застосовувалося на півдні та південному сході Європи принаймні від IX/X до XIII ст. Не є винятком і дводільні ротонди. Основи чотирьох внутрішніх пристінних лізен виявлено у фундаментах празького костелу св. Панкратія[155] (Іл. *42. 1*). У вавельському храмі, виявленому біля Сандомирської башти (район X), таких лізен було дві, й вони, очевидно, підтримували конструкцію емпори, влаштованої навпроти апсиди[156] (Іл. *42. 2*).

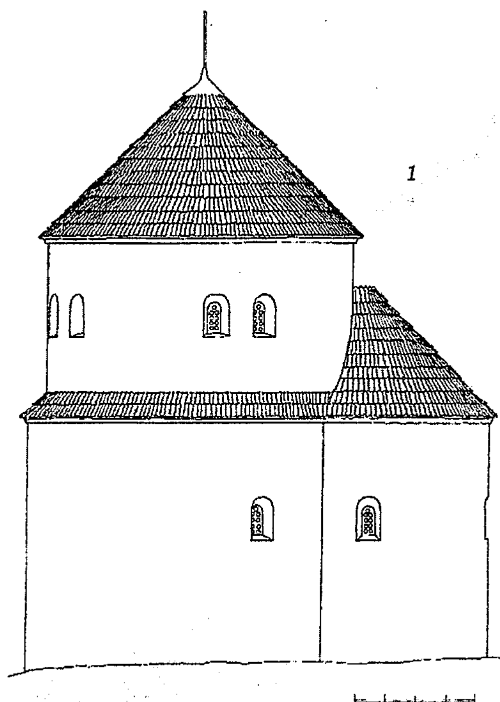
П'ять пристінних лізен перемишльської ротонди, розчленовуючи внутрішню поверхню нави на окремі ніші, уподібнювали б її до багатоконхових храмів — таких, як угорський шестиконх у Kiszombor, конструкція

[155] Olmerová H. Stavební historie pražského kostela sv. Pankráce // Umění.— 1976.— Rocz. 24, N 4.— S. 359—369.

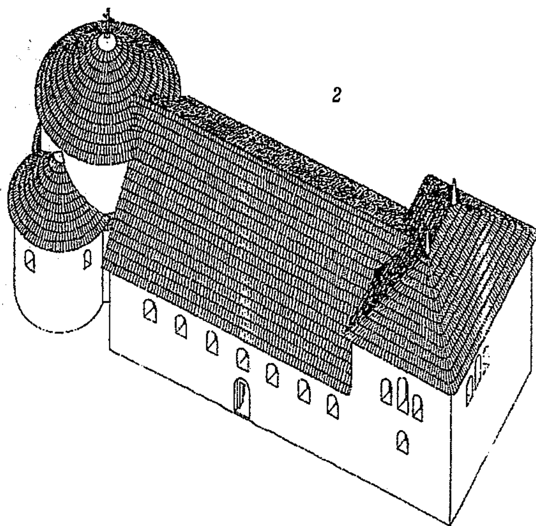
[156] Kukliński A. Rotunda romańska i narożnik budowli czworokątnej (?) u stóp baszty Sandomierskiej na Wawelu // Acta Archeologia Waweliana.— Kraków, 1998.— T. 2.— S. 75—91.



39. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Реконструкція:
1 — південно-східний фасад;
2 — аксонометричний вигляд



купольного склепіння якого близька до наведених прикладів[157]. Разом з тим планувальна композиція багатоконхових храмів (як-от горянської шестиконхової ротонди з околиць Ужгорода чи восьмиконхової (?) віслицької ротонди) має істотні відмінності порівняно з реконструйованим планом перемишльської замкової ротонди. Натомість багато спільного єднає її з ротондою св. Василія у Володимирі, об'ємно-просторове вирішення якої Г. Логвин уважав оригінальним та самобутнім[158]. Насамперед вівтарна апсида володимирського октоконхового храму виступає поза межі внутрішнього кола, у яке вписуються більші та менші ніші нави, що уподібнює його до дводільних ротонд (Іл. *43. 1*). Конхи-ніші нави мають незначну глибину, так

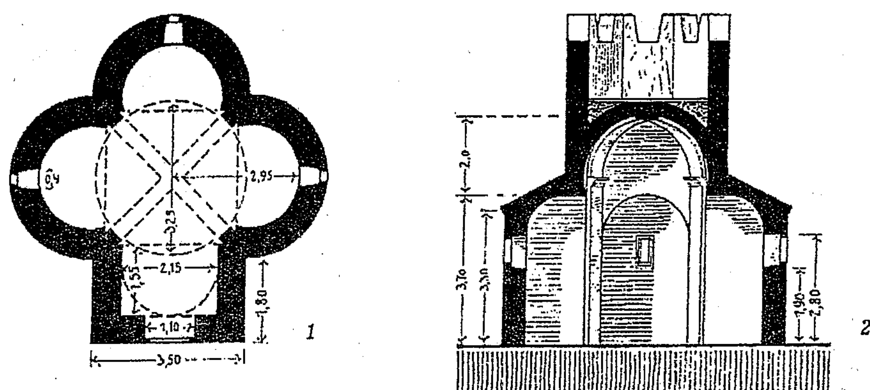


40. Перемишльська замкова ротонда. Реконструкція:
1 — південно-східний фасад ротонди;
2 — аксонометричний вигляд комплексу

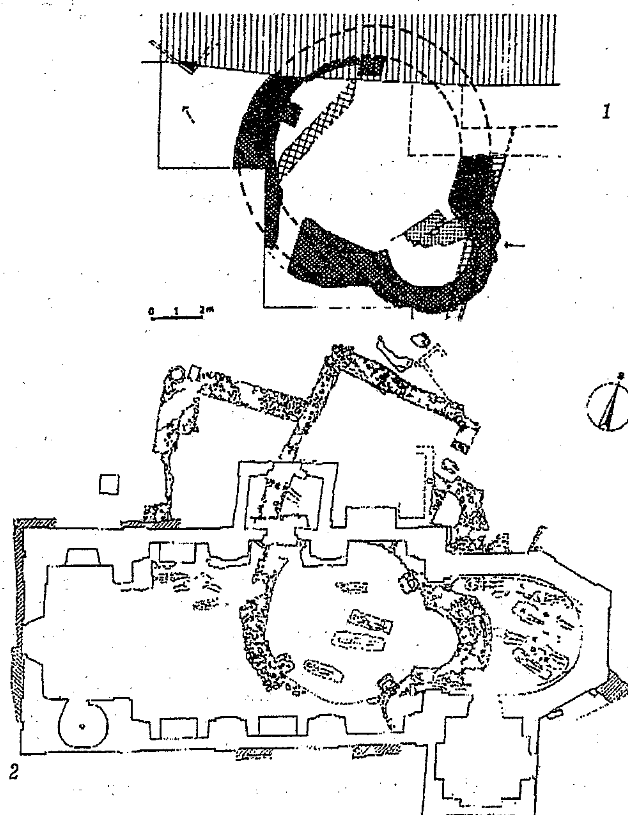
---

[157] Dávid K. Die Kirche von Kiszombor // Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungariae.— Budapest, 1970.— T. 16, N 3—4.— Old. 201—230; Erdei F. A Kiszombor rotunda helyreállítása // Müemlékvédelmi szemle.— Budapest, 1992.— N 1.— Old. 31—38.

[158] Логвин Г. Ротонда во Владимире-Волынском // Архитектурное наследство.— Москва, 1958.— Вып. 10.— С. 40—42.

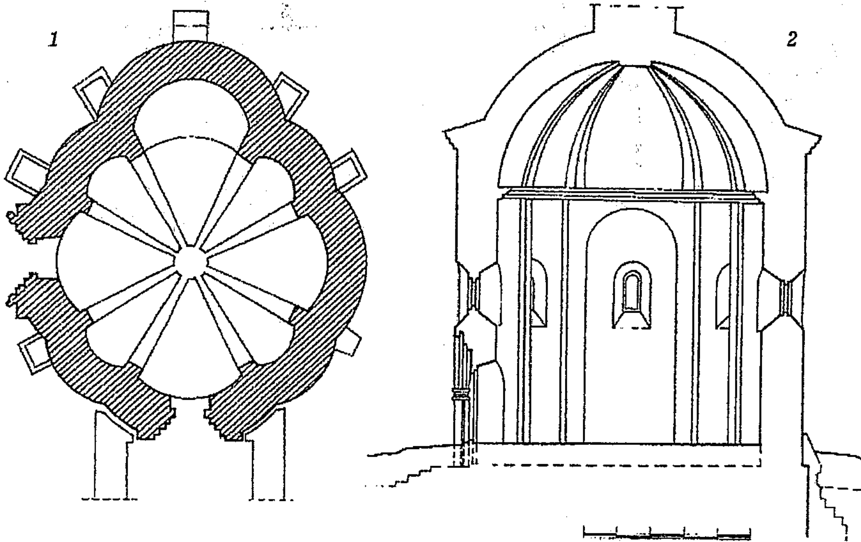


41. Храм св. Миколи в Ніні:
1 — план; *2* — перетин (*за В. Ґербером*)



42. Ротонди з пристінними опорами:
1 — Прага, ротонда св. Панкратія. *XI ст.* (*за Г. Олмеровою*);
2 — Вавель, ротонда „С“ при Сандомирській башті (*за А. Кукліньським*)

що внутрішній простір нави сприймається як цілісно круглий, розчленований лізенами. Ці лізени, що злегка звужуються доверху, переходять у гурти склепіння (Іл. *43. 2*). Об'ємно-просторові характеристики інтер'єру



43. Ротонда св. Василія Великого у Володимирі:
1 — план; *2* — поперечний перетин (*за Г. Логвином*)

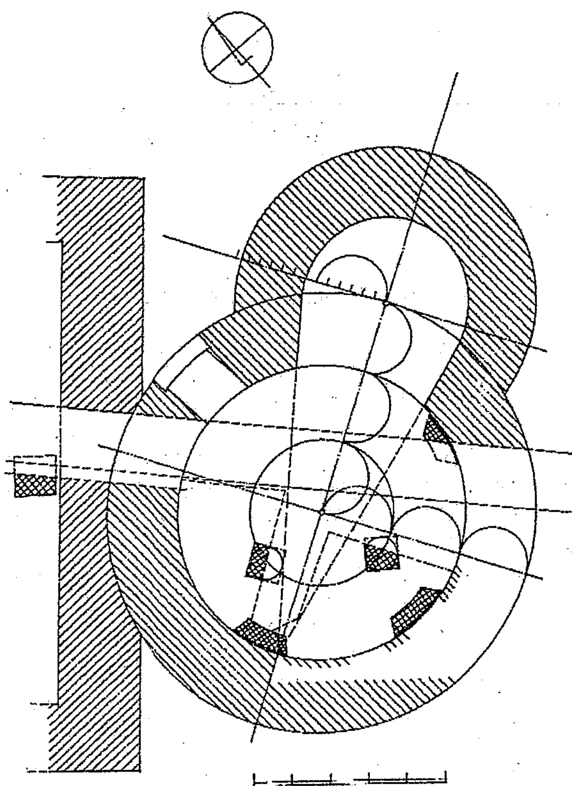
володимирської ротонди св. Василія є вражаюче подібними до запропонованого варіанта реконструкції замкової ротонди в Перемишлі. Зважаючи на перелічені збіжності, цілком допустимо, що перемишльська пам'ятка могла слугувати взірцем для будівничих ротонди св. Василія у Володимирі[159], тим самим демонструючи тяглість будівельних традицій в українському середовищі та можливість функціонування перемишльської ротонди принаймні до зламу XII—XIII ст.— періоду, яким датує Василівський храм у Володимирі Міхал Валіцький[160].

[159] „Особо следует отметить органическое единство материалов и конструкций здания и его архитектурной формы. В местах стыков округлых выступов образуются значительные утолщения стен, еще более усиленные пилястрами внутри ротонды. Таким образом, создаются контрфорсы, органически слитые с конструкцией стены. Силы распора каждой отдельной доли свода передаются на нервюры, а затем уже нервюрами на невидимые контрфорсы, разгружая наиболее уязвимые участки стен от усилий распора купола. Этот прием очень остроумен и вытекает из самого характера объемно-пространственного решения ротонды". Цит. за: Логвин Г. Ротонда во Владимире-Волынском.— С. 38. Описану Г. Логвином логіку роботи конструкцій Василівського храму можна сприймати як вдосконалення конструктивного вирішення, апробованого будівничими перемишльського замкового храму.

[160] Walicki M. Średniowieczne cerkwie Włodzimierza // Rocznik wołyński.— Równe, 1931.— T. 2.— S. 377.

Таким чином, аналіз особливостей планувально-просторового вирішення вавельського і перемишльського храмів та вивчення кола їх найближчих прототипів і взорувань обґрунтовує припущення, що появу цих пам'яток потрібно пов'язувати з релігійно-культурним середовищем, близьким до Угорщини та Русі. Про це свідчать і метричні особливості пам'яток. Вавельську та перемишльську ротонди розплановано із застосуванням візантійської системи мір.

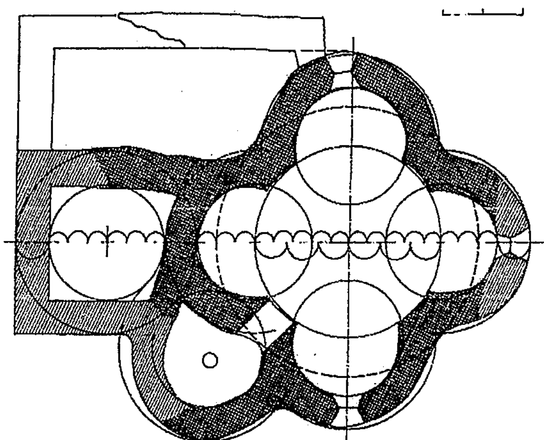
Перемишльську ротонду розплановано за модульною схемою. Модулем слугувала товщина стіни, рівна одній грецькій оргії (1 оргія (≈ 187 см) = 4 лікті = 6 стіп) (Іл. *44*). Розмір стопи дорівнює 31,14 см, ліктя — 46,71 см.



44. Перемишльська замкова ротонда.
Планувально-композиційний аналіз

Будівельна міра вавельського храму вираховується з його внутрішнього діаметра, що дорівнює близько 485 см. Цей промір відповідає десяти ліктям величиною 48,5 см (1 стопа = 32,33 см) або шести градусам по 8,83 см (1 градус = 2,5 ліктя). Внутрішні діаметри апсид відповідають величині, рівній шести ліктям. Товщина стін та ширина існуючого прорізу входу

відповідають 1 градусу (Іл. *45*). Визначені міри є похідними від грецької (близько 31 см) та візантійської (32 см) стіп.



45. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Планувально-композиційний аналіз

Інтерпретація археологічних знахідок

Вавель. Додаткові можливості для атрибуції ротонди з'явилися після виявлення поховання у прибудованому до неї приміщенні, габарити якого окреслюють два паралельні мури. Те, що кістяк розміщувався частково під муром, умовно званим Конрадовським, дає змогу датувати гріб часом до XIV ст., з чого К. Журовська робить висновок, що поховання не обов'язково мусить бути ранньосередньовічним, а може походити і з кінця XII чи з XIII ст. У цьому ж приміщенні виявили коштовний ювелірний виріб у вигляді оправленого в золото гірського кришталю зі золотим плетінковим ланцюжком (Іл. *46*). А. Жакі вважав, що ця прикраса, яку він датував зламом X—XI ст., первісно належала до супровідного матеріалу поховання, проте К. Журовська підкреслила, що цей виріб також не може бути доказом раннього датування поховання[161].

А. Фішінґер потрактував золотий виріб з гірським кришталем оздобою діадеми зі зламу X—XI ст.[162] Елементом діадеми візантійсько-оттонського типу X—XI ст., що складалася з трьох чи п'яти підвісок, причеплених до обруча, які слугувалили оздобним прикриттям вух (так звана monilia), вважав його Міхал Валіцький[163].

На думку С. Козела та М. Фрася, оздоба з оправленого в золото гірського кришталю та виявлений на пальці похованого перстень, виготовлений зі штабки золота, доводять високий соціальний статус похованого, який належав до феодальної еліти. Поховання, датоване першою чвертю

---

[161] Żurowska K. Rotunda wawelska...— S. 94.

[162] Fischinger A. Miasto Kraków // Katalog zabytków w Polsce.— Warszawa, 1965.— T. 4, cz. 1.— Fig. 186.

[163] Walicki M. Wyposazenie artystyczne w służbie dworu // Dzieje sztuki polskiej.— Warszawa, 1971.— T. 1: Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku.— S. 298, il. 988.

XI ст., характеризується ними як князівське. На їхню думку, розташування приміщення, у якому виявили поховання, зі західного боку храму не узгоджується з практикою Західної Церкви, натомість практикується у Східній. Спираючись на це переконання, С. Козел та М. Фрась роблять висновок про впливи Руської Церкви, а далі припускають, що при вавельському квадрифолії може бути похований князь Святополк, одружений з дочкою Болеслава Хороброго, який помер у Польщі у 1018 р. чи дещо пізніше. Укладення рук похованого на грудях також відрізняється від переважаючої на Вавелі традиції укладання рук покійного вздовж тіла. Стосовно прикраси з гірського кришталю С. Козел та М. Фрась наводять спостереження Л. Калиновського та А. Бохнака, що її оздоблювальні мотиви є близькими до берла, приписуваного св. Стефанові й датованого XII—XIII ст. Це дало підстави для датування вавельської прикраси часом близько 1200 р. чи навіть першою чвертю XIII ст.[164] Розбіжності в датуванні оздоби з гірським кришталем дослідниками з Польщі (злам X—XI ст. чи перша половина XI ст.) та з Угорщини (остання чверть XII ст.) констатує і Тереза Мрочко[165].

Перемишль. А. Жакі в першій публікації висловив робоче припущення, що перемишльський комплекс ротонди з палацовою спорудою постав на початку XI ст.— цей його висновок є загальноприйнятим і до сьогодні. Дослідник арґументував своє припущення знахідкою кельнської монети Оттона III, виявленої у порушеному вторинному культурному відкладі. На його думку, в добі повного середньовіччя обидві споруди вже не існували, оскільки їх мури були частково порушені поховальними ямами[166]. У наступних публікаціях автор досліджень вагався щодо початків будови, розширюючи датування до першої половини XI ст.[167] й уточнюючи часову метрику до періоду двох поколінь, зокрема завершення правління Болеслава Хороброго (після 1018 р.) і перших років панування Мешка II (до 1030—1031 рр.), тобто винятково у період польського володіння Перемишлем. Одночасовими з періодом функціонування ротонди з палатами є віднайдені фраґменти скляних браслетів блакитного кольору[168]. Згадану монету Оттона III виявили у поховальній ямі, дно якої врізується у старші пласти культурного шару, датовані X—XI ст.[169] У межах мурів ротонди і палат та поза ними виявлено багато уламків кераміки, фраґменти скляної плитки з латинським написом: PRES... TER... (XIII ст.?), залізний стилос тощо[170].

---

[164] Kozieł S. Tajemnice budowli wczesnośredniowiecznych // Z otchłani wieków.— Wrocław; Warszawa, 1977.— Rocz. XLIII.— Zesz. 4.— S. 267; його ж. Rotunda NP Marii na Wawelu w świetle odkryć archeologicznych // Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych [Oddział PAN w Krakowie].— Kraków, 1979.— T. 21, cz. 1: Styczeń—czerwiec 1977 r.— S. 7—8; Kozieł S., Fraś M. Stratygrafia kulturowa...— S. 73—75, 106. С. Козел та М. Фрась покликаються також на працю: Déer J. Die heilige Krone Ungarns.— Wien, 1966.— S. 180—181. На жаль, цієї праці нам не вдалося відшукати.

[165] Mroczko T. Polska sztuka przedromańska i romańska.— Warszawa, 1978.— S. 35.

[166] Żaki A. Pierwsze zabytki budownictwa...— S. 213—214.

[167] Żaki A. Najstarsze relikty architektoniczne...— S. 9—10; його ж. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu (doniesienie tymczasowe)...— S. 10.

[168] Żaki A. Najstarsze relikty architektoniczne na zamku w Przemyślu (doniesienie tymczasowe 2)...— S. 245—246.

[169] Żaki A. Wczesnopiastowskie budowle Pszemyśla...— S. 41.

[170] Żaki A. Preromańskie palatium i rotunda w Przemyślu // Z otchłani wieków.— Wrocław; Poznań, 1962.— Rocz. 28.— Zesz. 2.— S. 131.

Аналіз культурних нашарувань при ротонді і палатах на Замковій Горі в Перемишлі не дає підстав для однозначої відповіді на питання щодо часу, коли обидві споруди було зруйновано. Антоній Куниш висловив думку, що ротонда у XII ст. вже не існувала, а від XIV ст. могла бути відбудованою у вигляді вежі. Палацова споруда могла дотривати і до початку XVII ст., і її видно на гравюрі Брауна[171].

М. Прокса виявив три поховання, пов'язані, як вказує Є. Сосновська, з цвинтарем при ротонді, проте в тексті немає жодної інформації про їх супровідний інвентар. Виконаний під час повторних досліджень аналіз стратиграфії археологічних нашарувань не додав певности щодо часу функціонування комплексу. Є. Сосновська не виключає, що споруди розібрали у другій половині XIII чи в XIV ст.[172]

Аналізуючи пласти архітектурної деструкції перемишльського комплексу, З. П'яновський зауважив, що вони насичені винятково плитковим матеріалом та позбавлені романських тесаних деталей, з чого дослідник робить висновок, що руйнування не пов'язувалося з будівництвом храму св. Івана Хрестителя. Він також вважає, що брак поверхневого прошарку деструкційної верстви („otuliny") є свідченням того, що поміж знищенням об'єкта та відкладенням на поверхні деструктивних елементів шарів з „готичним" матеріалом мала місце акція розбирання верхніх партій не розібраних до кінця мурів разом з частиною шару архітектурної деструкції. На поверхневому рівні пласта архітектурної деструкції виявлено чисельні вкопи округлої та овальної форми, заповнення яких є подібним до складу „готичного" шару, що залягає вище. На підставі цих зауважень З. П'яновський робить висновок, що після повернення Перемишля до Руси близько 1030 р. замковий палацовий комплекс був ліквідований як символ „чужого" панування і не був замінений жодним іншим мурованим об'єктом. Момент розібрання чи знищення міг значно випереджувати будову готичного замку після 1340 р. Таким чином, ротонда на Замковій Горі Перемишля трактується як палацова каплиця Болеслава Хороброго та Мешка II[173].

* * *

Стратиграфічний контекст дослідження реліктів вавельської та перемишльської ротонд є суперечливим і не дає підстав для висловлення однозначних суджень щодо атрибуції пам'яток. Звуження хронологічних рамок функціонування об'єктів до 1018—1030 рр. спирається здебільшого на матеріали, що датують не надто прецезійно, наприклад, фраґменти кераміки. Так, керамічний комплекс, який супроводжував функціонування перемишльської ротонди, вкладається у широкі межі другої половини X — першої половини XI ст.

Ексклюзивніші знахідки, як-от оздоба з гірським кришталем, виявлена в перевідкладеному шарі у прибудові вавельської ротонди, чи кельнський денар Оттона III († 1002), знайдений у засипі поховальної ями,

---

171 Kunysz A. Pradzieje Przemyśla // Tysiąc lat Przemyśla. Zarys historyczny.— Rzeszów, 1976.— S. 57.

172 Sosnowska E. Rotunda i palatium na wzgórzu zamkowym...— S. 60.

173 Pianowski Z. Królewska kaplica pałacowa na grodzie przemyskim...— S. 97; його ж. Badania przedromańskiego palatium...— S. 119; Pianowski Z., Proksa M. Przedromańskie palatium i rotunda...— S. 62—65.

також не дають підстав для вузького датування. Важливим видається імовірне угорське походження згаданої вавельської прикраси, адже „угорський слід" простежувався і у сформульованих перед тим висновках щодо титулатури, техніки мурування, а також планувально-просторової композиції пам'яток та їх прототипів.

Варто теж відзначити укладання рук на грудях в особи, похованої у прибудові до вавельського квадрифолію, що відрізняється від переважаючої на Вавелі традиції укладання рук покійного вздовж тіла. Пов'язування цього способу зі східною практикою підтверджує цитата з Києво-Печерського патерика, що латинники у покійників „руцѣ по длину полагають"[174].

Історично-культурна інтерпретація краківського та перемишльського храмів у контексті центральноєвропейських зв'язків середини XI ст.

Таким чином, польська наукова традиція схильна пов'язувати вавельський квадрифолій і перемишльську палацову ротонду з прикінцевим періодом правління Болеслава Хороброго та початковим періодом володарювання Мешка II, які вкладаються у хронологічні рамки між 1018 та 1031 рр. Унікальна для ранньоп'ястівської Польщі будівельна техніка вавельської і перемишльської ротонд, що базується на застосуванні розчину з майже чистого вапна, стала підставою для намагання „укласти" період функціонування обидвох пам'яток у вузькі рамки перебування як Кракова, так і Перемишля в складі єдиної Польської держави. Разом з тим критичний аналіз висловлених у літературі поглядів щодо титулатури храмів, характеристики техніки їх мурування, архітектурно-планувальних особливостей та інтерпретації археологічних знахідок дає підстави стверджувати, що спроби арґументації цієї гіпотези не спираються на факти, а радше відмежовуються від них.

Штучне намагання звузити хронологічні рамки появи вавельської та перемишльської пам'яток призводить до спрощення історичного контексту загалом. Найперше, поза увагою істориків польської архітектури залишилися арґументи, які заперечують польське володіння Перемишлем у період після інтервенції Болеслава Хороброго. Степан Томашівський висловив гіпотезу, що Прикарпаття у той час належало Угорщині, а Польща утримувала лише Червенські гради (Західну Волинь). На його думку, Перемишль зайняв не Болеслав, а його союзник Іштван (Стефан) угорський. Дослідник звернув увагу на повідомлення Гільдесґаймської хроніки про смерть сина Стефана Емерика (Імріха), де його названо руським князем — „dux Ruzzorum". Крім того, С. Томашівський порівняв літописні свідчення про повернення Руссю Белза у 1030 р. та Червенських градів у 1031 р. У повідомленні про зайняття Белза не сказано, у кого було забрано це місто. На цій підставі історик допустив, що Белз разом з Перемишлем були відібрані у союзників Болеслава угорців[175]. Імовірно, що

---

[174] Абрамович Д. Києво-Печерський патерик.— К., 1931.— С. 190.

[175] Томашівський С. Дев'ятьсот літ тому (1030—1930). З приводу ювилею міста Белза // Нова зоря.— Львів, 1930.— Р. 5.— Ч. 1 (301).— С. 10—12; його ж. Перемишльський князь якого ми досі не знали // Там само.— Ч. 29 (329).— С. 9—10; його ж. Св. Емерик в леґенді й історії // Там само.— Ч. 40 (340).— С. 6—7.

саме трагічна смерть на полюванні у 1031 р. сина Стефана Імріха, названого в західному джерелі „dux Ruzzorum“, спонукала князя Ярослава Мудрого до активних дій щодо визволення Прикарпаття з Перемишлем.

Чи не єдиним джерелом, у якому, як вважають, відобразилися події русько-польського конфлікту 1031 р., є записка Єхуди бен меїр ха Кохена, в якій повідомляється про розгром єврейської торгової общини в Перемишлі та продаж євреїв у рабство[176]. Дані цього джерела, зважаючи на гіпотезу С. Томашівського, можуть також відображати і перипетії русько-угорського конфлікту. Крім того, саме союзницькими стосунками між Польщею та Угорщиною, остання з яких до 1031 р. могла володіти Прикарпаттям, можливо пояснити спорудження вавельського та перемишльського храмів (об'єднаних технікою будівництва на чистому вапні) по різні боки кордону.

Незважаючи на привабливість гіпотези С. Томашівського, яка, здавалося б, розв'язує деякі питання, що залишилися без відповіді у польських учених (наприклад, угорські паралелі в архітектурі вавельської та перемишльської пам'яток), доводиться визнати, що історичних арґументів для її доведення бракує. Тому пов'язувати її з остаточним вирішенням проблеми досліджуваних храмів було б передчасно. Окрім того, деякі дослідники допускали, що після приєднання у X ст. до Руси Перемишль постійно був у руках Рюриковичів. На думку Я. Ісаєвича, в часі походу на Київ Болеслав зайняв лише ті землі, які лежали на шляху його походу, тобто Червенські гради з Белзом, а Перемишль з Прикарпаттям залишилися осторонь експансії польського володаря[177]. Проте і в цьому випадку, не вдається логічно пояснити появу перемишльської замкової ротонди в період протистояння Ярослава Мудрого з Болеславом Хоробрим, а тим паче обґрунтувати паралелі в техніці її мурування з вавельським чотириконхом. Причина цих труднощів полягає, на наш погляд, у завуженні часових рамок імовірної побудови досліджуваних пам'яток. Як уже вказувалося, будівельна техніка, застосована у їх спорудженні, використовувалася на Заході Європи до 1070—1080 рр. Що важливо, до того ж часу тривало і зближення з Угорщиною, перерване наприкінці 70-х — у першій половині 80-х років, у період правління Владислава-Германа. Отож, цілком логічною є потреба простежити можливість появи вавельського та перемишльського храмів у 30—70-х роках XI ст., коли перебування Перемишля в цей період у складі Руси стало незаперечним фактом.

У світлі польсько-угорських контактів зазначеного періоду насамперед привертають увагу події, пов'язані з боротьбою за угорський престіл, спровокованою несподіваною смертю 1031 р. Емерика — єдиного спадкоємця угорського престолу. Ця трагічна подія далі відкрила молодшій гілці Арпадовичів дорогу до трону. Натомість король Стефан вирішив претендентів з родини усунути, а престіл передати чоловікові сестри — венеціянинові Петрові Орсело. Небезпека змусила синів Владислава (Ласла) Лисого (Андрія, Белу і Левента) мігрувати з краю і шукати прихистку спершу в Чехії, а потім у Польщі, де їх прийняв Мешко.

---

176 Головко А. Б. Древняя Русь и Польша...— С. 39.

177 Исаевич Я. Д. „Грады Червенские“ и Перемышльская земля в политических взаимоотношениях между восточными и западными славянами (конец IX — начало XI в.) // Исследования по истории славянских и балканских народов. Эпоха средневековья. Киевская Русь и ее славянские соседи.— Москва, 1972.— С. 112—123.

Про угорських емігрантів у Польщі сповіщають насамперед угорські хроніки. У польських джерелах (крім Я. Длуґоша, який спирався на угорські свідчення) про цей факт нічого не відомо. Бела залишився у Польщі, а його брати Андрій та Левент через деякий час вирушили далі на Русь. Шлюб Бели I з П'ястівною угорські дослідники відносять до 1033 р. З вигнання він повернувся 1048 р. Тобто перебування Бели у Польщі могло тривати 16 років. Перипетії перебування Бели у Польщі вперше розглянув Освальд Бальцер, який підкреслив тісні родинні зв'язки угорського вигнанця з П'ястами. Дослідник звернув увагу на ту обставину, що з трьох синів Бели один мав слов'янське ім'я Владислав, а другий — Ламберт, кількаразово вживане у роді П'ястів. Крім того, про польські впливи свідчить і прибране Белою друге ім'я — Войцех (Адальберт). О. Бальцер відносив одруження Бели до 1039—1042 рр., й скорочував час його еміграції до шести—дев'яти років[178].

Цим подіям окрему статтю присвятив Єжи Дов'ят, який відводив Белі I значно важливішу роль в історії Польщі, ніж до того вважалося[179]. Про час перебування Бели в Польщі свідчить, на його думку, ще одне його ім'я чи придомок. Після повернення в Угорщину він був відомий як Бела Бенін (Benin, Benyn). Дослідник пов'язав це ім'я (у формі не латинській, а французькій) з ушануванням культу святого Беніґна з Діжона. Саме звідти близько 1030 р. у Польщу потрапила хроніка, продовжувана тут як „rocznik kapitulny krakowski", що верифікує раннє перебування Бели у Польщі. Окрім того, як зауважив Є. Дов'ят, ім'я св. Беніґна не значиться у польських середньовічних календарях. Воно фіґурує лише в календарі Кодексу Ґертруди („Codex gertrudianus"), що також пов'язаний з двором Мешка II.

Є. Дов'ят також допускав, що Мешко II віддав Белі в посаг за дочкою частину своїх володінь як уділ. Він звернув увагу на те, що деякі хроністи вважали ім'я Бела рівнозначним з ім'ям Болеслав, що дало підставу ототожнити угорського вигнанця Белу I з так званим Болеславом Забутим (Zapomnianym), відомим за реляцією Великопольської хроніки, який нібито взяв у руки управління Польщею після смерти Мешка II 1034 р.[180] Є. Дов'ят пов'язував з особою Бели I перенесення столиці до Кракова, спричинене знищенням Ґнезна та Познані чехами. Незважаючи на критику деяких тверджень Є. Дов'ята, які, на думку Владислава Дзевульського, є наслідком довільного трактування джерел, факт тривалого перебування Бели I в Польщі і його вкорінення у життя польського двору є незаперечним. А наведене наприкінці критичної розвідки В. Дзевульського свідчення, що Бела мав також і латинський придомок Pugil, або ж П'ястук (Piąściarz)[181], лише підкреслює його близькість з П'ястами. Навіть якщо дату прибуття Бели у Польщу й одруження його з П'ястівною зміс-

---

[178] Balzer O. Genealogia Piastów.— Kraków, 1895.— S. 90—92.

[179] Dowiat J. Bela I w Polsce (1031/32—1048) // Przegląd historyczny.— Warszawa, 1965.— T. LVI, zesz. 1.— S. 1—23.

[180] Ідентифікація особи Болеслава Забутого викликала в учених більше питань, аніж відповідей; про це див.: Wędzki A. Bolesław Mieszkowicz, zwany Zapomnianym // Słownik starożytności słowiańskich.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1961.— T. 1: A—E, część 1: A—B.— S. 146.

[181] Dziewulski W. W sprawie pobytu Beli I węgierskiego w Polsce (uwagi krytyczne) // Przegląd historyczny.— Warszawa, 1966.— T. LVII, zesz. 2.— S. 1—23.

тити на 1042-й рік, як це доводив і Ґ. Лябуда[182], період його перебування в еміграції усе ж є доволі значним.

Життєпис Бели I можна розділити на такі основні етапи: від 1031 чи 1042 р. до 1048 р. Бела мігрує у Польщу, де одружується з П'ястівною і де в нього народжуються діти; від 1048 до 1058 р. Бела володіє уділом в Угорщині, у той же час королівський угорський трон посідає його брат Андрій; у 1058 р., після конфлікту з Андрієм, Бела вдруге втікає до Польщі; у 1060—1063 рр. Бела з допомогою Болеслава Сміливого займає угорський королівський стіл.

Саме з періодом першої міграції Бели I можна пов'язати появу на Вавелі чотириконхової ротонди, близьким аналогом якої є угорський квадрифолій початку XI ст., виявлений біля населеного пункту Nagykőrös в місцевості Ludaspuszta. З угорським релігійно-культурним середовищем вавельський чотириконх єднає також і неодноразово відзначуваний у літературі зв'язок планувальної композиції у вигляді рівнораменного грецького хреста з ідеєю храму східного обряду. Нащадки Владислава Лисого прибули до Польщі як визнавці східної церковної традиції (під впливами Болгарської Церкви) й противники Стефана, який протегував латинським культурним впливам в Угорщині.

Якщо спорудження вавельського квадрифолію можна пов'язати з перебуванням Бели I у вигнанні, то як же пояснити появу палацової ротонди на замку в Перемишлі? На наш погляд, зведення перемишльського палацового комплексу слід пов'язувати з одруженням дочки Бели I Ланки (Олени) та руського князя Ростислава Володимировича у час його володіння Прикарпаттям. Єдиною згадкою про перебування Ростислава в землях Південно-Західної Руси є свідчення В. Татіщева, який повідомляє, що в 1056 р. після смерти князя В'ячеслава брати (Ярославичі) перевели на його місце у Смоленськ Ігоря з Володимира на Волині, а у Володимир перевели з Ростова племінника Ростислава[183]. У В. Татіщева знаходимо також дату народження (1038) та хресне ім'я Ростислава — Михаїл[184]. У літописах ім'я Ростислава Володимировича з'являється під 1064 р. У цьому році він з воєводою Пореєм та Вишатою, сином новгородського воєводи Остромира, утікають у Тмуторокань. Нетривале володіння Тмутороканню закінчилося для Ростислава трагічно. Він помер, отруєний візантійським намісником у Херсонесі (катепаном), й був похований у церкві Пресвятої Богородиці в Тмуторокані[185]. Після смерти чоловіка Ланка збиралася з синами їхати до батька в Угорщину, проте князь Ізяслав її відпустив, а синів утримав на Русі[186].

З можливістю перебування Ростислава на землях Прикарпаття погоджувався Денис Зубрицький, який допускав, що до уділу Ростислава

---

[182] Labuda G. Mieszko II król polski (1025—1034). Czasy przełomu w dziejach państwa polskiego.— Warszawa, 1992.— S. 174—183.

[183] Під 6560 (1052) р.: „Преставился Владимир, сын Ярославов старший, в Новгороде октября 4 дня в воскресенье... После него остался сын его Ростислав в Новгороде"; під 6572 (1064) р.: „Ростислав, сын Владимиров, внук Ярославов, которому после смерти отцовой даны были во владение Ростов и Суздаль, а после смерти Игоря переведен дядьями во Владимир на Волынь..." (Татищев В. История российская.— Москва, 2003.— Т. 2.— С. 80, 83).

[184] Під 6546 (1038) р.: „В то же лето родился Владимиру Ярославичу сын Ростислав, а при крещении назван Михаил". (Там само.— С. 76).

[185] Літопис Руський.— С. 100, 103.

[186] Татищев В. История российская.— С. 84.

спершу належала Галичина, а Волинь — після переведення Ігоря з Володимира в Суздаль[187]. Вірогідним свідченням В. Татіщева вважав і С. Соловйов. Про це, на його думку, свідчить те, що діти Ростислава шукали собі волостей на Волині[188]. Такої ж думки дотримувався і А. Андріяшев[189]. Михайло Грушевський уточнював, що у 1057 р. Ростислав міг отримати не всю Волинську волость, а лише якусь її частину[190]. Такою частиною чи уділом Ростислава була, на його думку, Галичина, поєднана ще Володимиром Великим в єдине ціле з Волинню. М. Грушевський арґументує свою думку тим, що Ростиславовичі трималися разом Давидом Ігоровичем, який претендував на Волинь, й заспокоїлися лише тоді, коли отримали від князя Всеволода галицькі волості, з яких названо Перемишль і Теребовлю. Доказом правомірности претензій Ростиславовичів на свою отчину є підтвердження їх прав у Любечі, адже принцип отчин був основою любецьких постанов[191].

Причини втечі Ростислава до Тмуторокані трактувалися по-різному. М. Грушевський вважав, що Ростислав покинув Прикарпаття через інтриги свого стрия Ізяслава Ярославовича, який, здобувши Волинь, хотів прилучити до неї й Галичину"[192]. За Тверським, Ніконовським та Єрмолінським літописами, Ростислав утік до Тмуторокані з Новгорода[193]. Вірогідними ці свідчення вважав, наприклад, Н. Карамзін[194]. Висувалися також припущення, що Ростислав Володимирович, уже як володимиро-волинський князь, збирався повернути свою отчину з допомогою новгородських бояр, проте зазнав поразки і змушений був утікати до Тмуторокані[195]. Свідчення деяких літописів про втечу Ростислава до Тмуторокані з Новгорода М. Грушевський пояснював тим, що „се може

[187] Зубрицкий Д. Исторія древняго галичско-Русскаго княжества.— Львов, 1852.— Ч. 2.— С. 11.

[188] Соловьев С. Исторія Россіи с древнѣйших времен.— Москва, 1879.— С. 14.

[189] Андріяшев А. Очерк исторіи Волінской земли до конца XIV столѣтія.— К., 1888.— С. 106—107.

[190] Грушевскій М. Очерк исторіи Кіевской земли от смерти Ярослава до конца XIV столѣтія.— К., 1891.— С. 63—64.

[191] Грушевський М. Історія України-Руси.— Львів, 1905.— Т. 2.— С. 46, 53, 75, 363.

[192] Там само.— С. 408.

[193] Полное собраніе русских летописѣй.— Санкт-Петербург, 1862.— Т. 9: Лѣтописный сборник, именуемый патріаршею или никоновскою лѣтописью.— С. 92; 1863.— Т. 15: Лѣтописный сборник, именуемый Тверскою лѣтописью.— С. 154; 1910.— Т. 23: Ермолинская лѣтопись.— С. 22.

[194] Карамзин Н. М. Исторія государства Россійскаго.— Санкт-Петербург, 1892.— Т. 2.— С. 43, 48.

[195] Троцкий И. М. Возникновение новгородской республики // Известия Академии наук СССР. VII серия: Отделение общественных наук.— Ленинград, 1932.— № 4.— С. 289—291; Рапов О. М. Княжеские владения на Руси в X — первой половине XIII в.— Москва, 1977.— С. 68—69; Гадло А. В. К истории Тмутороканского княжества во второй половине XI в. // Славяно-русские древности. Историко-археологическое изучение Древней Руси.— Ленинград, 1988.— Вып. 1.— С. 194—213; його ж. Тмутороканские этюды. IV (Старшие Ярославичи и Ростислав) // Вестник Ленинградского университета. Серия 2: История, языкознание, литературоведение.— Ленинград, 1990.— Вып. 4 (№ 23).— С. 3—13; Плахонін А. Князь Ростислав Володимирович і Волинь // Київська старовина.— К., 2000.— С. 14—21. А. Плахонін наводить, зокрема, арґумент на користь припущення, що частина Південно-Західної Руси залишалась у руках синів Ростислава. Він покликається на свідчення „Gesta Hungarorum" (складених наприкінці XI ст.), у яких згадано, що 1072 р. один із синів Бели I Ласло поїхав на Русь „просити допомоги у друзів". Цими союзниками були сини Ростислава, які сиділи в Перемишлі.

бути здогад з того, що з ним тікав Вишата, син новгородського посадника Остромира. Вишата ж міг бути боярином Володимира і по за Новгородом"[196]. Крім того, на думку Леонтія Войтовича, Ростислав міг бути вигнаним з Волині у 1060 р., можливо, за підтримку синів Бели проти Шоломона (сина Андрія та Анастасії), якого підтримував великий князь Ізяслав Ярославович. Зауважимо, що Ростислав утікає до Тмуторокані відразу після смерти короля Бели І у 1063 р., позбавлений підтримки тестя й під тиском князя Ізяслава, брата Анастасії, одруженої з угорським королем Андрієм. Окрім того, позбавлений уділу, Ростислав міг вибрати Тмуторокань як місце свого нового осідку не випадково. Цю акцію можна потрактувати і як спробу захоплення угорської спадщини — прабатьківщини угорців у Надазов'ї. Так само могла трактуватися і територія Прикарпаття, якщо пригадати гіпотезу С. Томашівського, що цими землями між 1018 та 1031 рр. володіли угорці, а саме — син Стефана Емерик.

Одруження Ланки і Ростислава А. Фенчак відносить до королівського періоду у життєписі Бели І (1060—1063). Ростислав із Ланкою могли одружитися і в той час, коли Бела І володів уділом в Угорщині до його коронації у 1060 р. Отже, між 1056 та 1064 рр. Ростислав справді міг володіти Прикарпаттям з центром у Перемишлі, і його одруження з Ланкою також опосередковано це підтверджує. Відтак десь між цими роками для князя Ростислава Володимировича і міг бути побудований палацовий комплекс на Замковій Горі в Перемишлі. Зведення його в традиціях центральноєвропейського будівництва пояснюється як допомогою тестя Бели І, так і недоброзичливим ставленням дядьків (Ярославичів), від яких він не міг очікувати підтримки у своїх будівельних починаннях.

* * *

На основі висловлених тверджень ми дійшли таких висновків:

1. Появу вавельської чотириконхової ротонди та палацової ротонди у Перемишлі слід пов'язувати з діяльністю представника молодшої гілки угорських Арпадовичів Бели І. Вавельський храм міг бути збудованим у період перебування Бели І у вигнанні у Польщі між 1031 та 1048 рр. Одружений з П'ястівною, дочкою Мешка II, Бела на тривалий час пов'язав своє життя з Польщею, де, можливо, отримав уділ і зайняв відповідну суспільну позицію, гідну його стану. Перемишльський палацовий комплекс споруджено між 1056 та 1064 рр. як осідок князя Ростислава Володимировича, одруженого з дочкою Бели І Ланкою.

2. За планувально-морфологічними особливостями вавельський чотириконх не має аналогів у Польщі, проте зближується з угорськими квадрифоліями, серед яких морфологічно найближчим є датований початком XI ст. храм, виявлений археологами поблизу Nagykőrös в місцевості Ludaspuszta. Квадрифолії Угорщини, включно з теренами Словаччини та Трансільванії, що складають окрему групу, зводилися до кінця XIII ст.

3. Вавельський чотириконх та перемишльську дводільну ротонду могла об'єднувати і конструктивна система перекриття. Склепіння підсилювалися гуртами (ребрами), які спиралися на чотири міжапсидні пілони (у вавельському чотириконховому храмі) та п'ять пристінних лізен (у пе-

---

[196] Грушевський М. Історія України-Руси.— Т. II.— С. 53, покл. 1.

ремишльській замковій ротонді). Ця конструкція склепління є характерною для пізніших угорських квадрифоліїв. Така ж конструкція є характерною для типологічно близьких далматинських триконхових храмів — св. Миколи в Ніні та св. Кршевана на о. Крк, датованих кінцем I тисячоліття. Зв'язок далматинської будівельної традиції з вавельською пам'яткою можна пояснити саме через угорське посередництво.

4. У розплануванні вавельського та перемишльського храмів застосовувалися будівельні міри, похідні від візантійської стопи, величиною близько 31—32 см. Використання східних мір пов'язується з візантійськими коренями релігійної традиції, репрезентованої вигнанцем з Угорщини Белою I, який надовго затримався у Польщі. Східні міри у розплануванні перемишльського палацового комплексу пояснюються, окрім того, одруженням дочки Бели I Ланки з представником династії Рюриковичів Ростиславом Володимировичем, візантійське віровизнання якого є безсумнівним.

5. Угорщина як наступниця Великоморавської держави стала також спадкоємицею й континуатором її культурної традиції. Саме цим слід пояснювати відзначену в літературі тенденцію пов'язувати появу вавельської та перемишльської ротонд з впливами Великої Моравії. Передроманські архітектурно-мистецькі впливи з Угорщини цілком природно трактувати як post-великоморавські. Хоч великоморавську спадщину Угорщина ділила з Чехією, проте у першій половині XI ст., на відміну від польсько-угорських контактів, стосунки Чехії з Польщею розвивалися здебільшого у негативному руслі.

6. Відмінність перемишльського палацового комплексу від тогочасних київських взірців пояснюється тим, що Ростислав Володимирович перебував у статусі князя-вигнанця, оскільки владу на Русі утримували його дядьки Ярославовичі, а також через його родинні зв'язки з Арпадовичами.

7. Техніка мурування вавельської та перемишльської ротонд на чистому вапні відрізняє їх від польських дороманських пам'яток, які мурувалися на гіпсових розчинах. Ця технологічна особливість виразно демонструє їх окремішність.

8. Аналогічна система кладки, що отримала назву petit appareil allonge, як і конструкція понижених віконних луків з V-подібною замковою частиною використовувалася до 70—80-х років XI ст. У цю верхню межу вкладається і перебування Бели I у Польщі та Ростислава і Ланки на Прикарпатті — у Перемишлі.

9. Про зв'язок вавельського квадрифолію з вихідцями із Угорщини свідчить також знахідка у поховальній камері при храмі ювелірного виробу у вигляді оправленої в золото підвіски з гірського кришталю, широко датованого від кінця X — до першої чверті XIII ст., яку пов'язують з угорськими ювелірними майстернями.

10. Марійну титулатуру вавельської та перемишльської ротонд можливо пов'язати із традицією візантійського походження, що полягає в особливому вшануванні на державному рівні Пресвятої Богородиці, на яку орієнтувалися володарі Угорщини та Руси.

Yuriy DYBA

THE FOUNDATIONS OF THE VIRGIN MARY TEMPLES-ROTUNDAS IN CRACOW AND PEREMYSHL' IN THE CONTEXT OF THE CENTRAL EUROPEAN INTERSTATE RELATIONS IN THE MIDDLE OF THE 16TH CENTURY

The article studies two pre-Roman monuments: a four-semidome rotunda at Wawel in Cracow (the so-called temple A) and a two-part palace rotunda on the castle hill in Peremyshl'. The author analyses the temples' titles, the technology of their brick-work, architectural and planning peculiarities and material findings from the cultural layers around these buildings. Both temples are dedicated to Our Lady, the Blessed Virgin Mary, and have the same building technology: they are built of flat broken rocks, the solution being made of almost pure lime. The author comes to the following conclusion: the foundation of these monuments should be related to the activity of the representative of the younger branch of the Hungarian Arpad dynasty — Bela I. The Wawel temple could be built during his exile in Poland between 1031 and 1048. The Peremyshl' palace complex was erected between 1056 and 1064 as the residence of Prince Rostyslav Volodymyrovych, married to Lanka, the daughter of Bela I.

Юрій КРИВОРУЧКО

ЗАХІДНА ПАРАДИГМА ПРОСТОРУ СУЧАСНОГО ХРИСТИЯНСЬКОГО ХРАМУ

Початок XXI ст. ознаменувався значними подіями у світі, які багато в чому змінили звичний порядок речей. Перебіг швидкоплинних реалій з віддаленою перспективою впливу на подальшу долю людства порушив певну, хоч і хитку, рівновагу різних світових систем, світоглядних парадигм. Одним із наслідків змін, що відбуваються, постає зростаюча невідомість прийдешнього, і як наслідок сприйняття цього — у світі зростає почуття страху. Деколи важко відповісти, чи непевність світу породжує агресивність людей у різних частинах земної кулі, чи підігріта безвихіддю безперспективности агресивність спричинює цю непевність. Мабуть, це взаємопов'язані процеси, які важко змінити у короткому часі. Одним із засобів порятунку — може, втечі від цього світу, а може, бажання зробити його кращим — виступає зростаюча релігійність людей. Особливо це відчутно у реґіонах, де відбуваються значні зміни у суспільному житті. Змінність світу і самих людей викликає помітну тривогу, а з нею — і страх та бажання знайти вихід.

Релігійність людей проявляється у їх інтересі до речей невідомих, непізнаваних, трансцендентних. У невідомому світі вони хочуть знайти свій світ, подібний до існуючого, але який, на відміну від цього світу, давав би хоч якусь світлу перспективу, надію, опору в житті, що змінюється. Релігійність — це ніби віра в іншість. Релігійність людини стала тепер активним предметом та об'єктом вивчення цілого ряду наукових дисциплін, які у свою чергу, щоб знайти відповіді на споконвічні питання людини, шукають шляхів виходу з кризи науки, розумного, раціонального начала у людській діяльності. Дослідження релігійности значною мірою опираються на особливості, пов'язані з часом, місцем та характером суб'єкта релігійности, його місця у локальній і загальній культурі.

У зв'язку з будівництвом великої кількости сакральних об'єктів у країнах постсоціалістичного, переважно атеїстичного за ідеологією світу, постало питання присутности духовного чинника, його проявлення, вираження у цих об'єктах. У досить бурхливій діяльності, спрямованій на спорудження храмів, об'єктів культу, це непросте завдання часто випадає з поля зору будівничих. Захоплені будівництвом священики, а також архітектори переважно задовольняються матеріально видимими результатами своєї праці. Сакральні споруди, за рідкісними випадками, ще не стали об'єктами рефлексії їх творців — архітекторів, конструкторів, свя-

щеників, вірних. А тим більше вкрай мало праць узагальнювального характеру, написаних архітекторами або богословами — творцями святині. Такою виступає праця о. Генрика Надровського, що є водночас вираженням поглядів західної гілки християнства, причому у значній мірі опертих на працях протестантських богословів. Ці думки дуже цікаві і не лише розкривають суть бачення основних проблем творення святині, а й мимоволі висвітлюють важливі колізії західного храмобудування, сакрального мистецтва, а через них і віри загалом.

Проблема сучасної сакральної архітектури західної традиції християнства. У дослідженнях сакральної архітектури західної архітектурознавчої традиції, і в Польщі зокрема, переважають архітектурні, статистичні або монографічні аспекти. Цілком не порушені або перебувають на периферії інтересу аспекти теологічних, біблійних, літургійних, правничо-канонічних і пасторальних основ храмобудування. Такий широко трактований теологічний вимір є ключем як до цілого творчого процесу, аналізу сакральних творів, так і до їх сприйняття. Ігнорування або поверхове розуміння цих аспектів, що є критеріями у сакральній творчості, виступає причиною невдач у храмобудуванні. Отже, аспекти віри, теології, Біблії, літургії, душпастирства мусять стати фундаментом мислення, сакральної творчости, її рефлексії і оцінки[1].

Основоположною проблемою є використання і пристосування до сакрального світу наявних постійно змінних тенденцій, смаків, мистецького рівня творчости нашого часу[2]. Простішим вирішенням є розмежування мінливого людського світу і світу трансцендентального, проте цілковита межа загрожує втраті зв'язку, порозуміння двох світів.

Складнішим є виявлення взаємних впливів і проникнення змісту і цінностей: теологічних і літургійних, душпастирських і суто прагматичних, психологічних і соціологічних, естетичних і мистецьких, конструктивних і технічних. Щойно симбіоз, властивий синтез можуть дати очікувані результати[3]. Папа Пій X називає святиню найсенсовнішим місцем, де треба прагнути „молитися красою"[4].

Важливою є справа визначення термінології, понять, що розглядаються у праці. Дослідники розрізняють релігійне, християнське, церковне, сакральне, священне, літургійне, біляцерковне мистецтво.

Термін *теологія* використовується зазвичай на позначення вчення західної гілки християнства (католицької і протестантської), термін *богослов'я* — на позначення вчення східної гілки християнства (православ'я, греко-католицизм), якщо спеціально не застерігається інше.

Релігійне мистецтво (religious art, religioese Kunst, sztuka religijna, религиозное искусство) — форма творчого вираження, що належить до різних віровизнань і релігій та залежить від ідей і предмета віри конкретної релігії. Релігійне мистецтво може бути і позахристиянським,

---

[1] Alfano M. L'architettura sacra della seconda mete del Settecento ad oggi // Fede e Arte.— 1966.— N 3; Białostocki J. Sztuka cenniejsza niż złoto.— Wyd. 1.— Warszawa, 1963.

[2] Muck H. Sakralbau heute.— Aschaffenburg, 1961.— T. 1 (Das Christ in der Welt XV 5); Fallani G. Figurativo e non figurativo sacro // Fede e Arte.— 1958.— N 1—2.

[3] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 32.

[4] Maria-Renata od Chrystusa: Liturgia a sztuka.— Poznań, 1934.— S. 40.

проте християнське мистецтво завжди мусить бути релігійним мистецтвом[5].

Християнське мистецтво (Christian art, christliche Kunst, sztuka chrześciańska, христианское искусство) — частина релігійного мистецтва, що виникла і розвинулася разом з християнством, включаючи усі його теперішні гілки[6].

Церковне мистецтво (L'Art d' Eglise, kirchliche Kunst, sztuka kościelna, церковное искусство) пов'язане з церквою і служить переважно (винятково) для культової мети. Регулюється лише авторитетом та правом церкви. У ширшому розумінні — мистецтво, що міститься у церкві[7].

Сакральне, священне мистецтво (ars sacra, d'art sacre, sacred art, sakrale Kunst, sztuka sakralna, sztuka święta, сакральное, священное искусство) — поширена назва, синонім у вузькому значенні усього, що пов'язане з культом: вівтар, іконопис, стінопис, літургійне начиння і шати, престіл і його покриття. Є частиною або синонімом церковного мистецтва, проте може виступати і в ширшому значенні — духовного мистецтва взагалі[8].

Літургійне мистецтво (liturgical art, liturgische Kunst, sztuka liturgiczna, литургическое искусство) — предмети мистецтва, що безпосередньо пов'язані з обрядом літургії, богослужіннями[9].

Біляцерковне мистецтво (квазісакральне, парасакральне) (sztuka dewocyjna, околосакральное искусство) — світське мистецтво на релігійні теми, що відзначається суб'єктивізмом у трактуванні сюжетів і змісту[10].

Отже, серцевиною понять є зв'язок мистецтва з основною — священною та освячуючою, сакральною та сакралізуючою, духовною та одухотворяючою функцією храму, сакрального об'єкта взагалі.

Сакральну архітектуру можна окреслити як мистецтво творення релігійного, сакрального, священного, церковного, літургійного, духовного середовища засобами простору, форми, світла, кольору, часу, знака, символу, зображення, образу, слова — архетипів абсолютного, що дається людині з їх допомогою у відчуттях.

В українській мові є різниця у поняттях сакральна творчість, творення сакрального, творчість сакрального і творчість у ділянці сакрального, сакральне мистецтво і мистецтво сакрального. Один смисловий напрям тут треба відносити до священнодії — літургії, яка є творчим священичим і священним актом; росіяни кажуть „літургісати". Інший смисловий напрям пов'язаний із творенням форм та зображень — образів, символів,

---

[5] Tomkowicz S. Style w architekturze kościelnej.— Kraków, 1923; Makota J. O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną.— Kraków, 1964; Alfano M. L'architettura sacra...— P. 17—19; Ledergerber K. Kunst und Religion in der Verwandlung.— Köln, 1961.— S. 13 (M. Du Mont Schauberg).

[6] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 17.

[7] Parsch P. Lernet euer Gotteshaus kennen.— Klosterneuburg bei Wien, 1932.— S. 414—415 (Volksliturgisches Apostolat).

[8] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 128; Ghetti B. M. A. Il problema construttivo ed estetico della chiesa // Fede e Arte.— 1958.— N 4/5.— P. 424—427; Wendland W. Die Kunste der Kirche.— Berlin, 1953; його ж. Kunst im Zeichen des Kreuzes die künstlerische Welt des Protestantismus unserer Zeit.— Berlin; Leipzig, 1934.

[9] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 31—54; Liturgie und Kirchenraum: Anstösse zur einer Neubesigung / Hrsg. J. Lennsenn.— Würzburg, 1986.

[10] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy.— Kraków, 2000.— S. 18.

знаків, а також матеріально-просторового середовища для богослужінь, які виконують дві нероздільні функції — богословську і богослужбову, засобами сакральної творчости та мистецтва, виробленою традицією церкви, своєрідною мовою вираження сакральних цінностей. Хоч написання ікон є безсумнівним актом творення сакрального (образу) і сакральною творчістю. Складним є визначення храмобудування — сакральної творчости, у складі якої значний комплекс прагматичного, але також підпорядкованого основній богословській функції. У храмобудуванні богослужбового, у порівнянні з богословським, божественним, набагато більше, ніж в іконописі. Але від цього „більше-менше" не змінюється духовна сутність однієї і другої діяльности.

Поняття сакрального мистецтва, літургійного мистецтва і церковного (костельного) мистецтва вживаються нерідко як синонімічні[11]. При тому сакральне (церковне) мистецтво — серце кожного твору, християнського чи релігійного[12]. „Християнське мистецтво шляхом пошуків нових виражальних засобів, починаючи від катакомб,— було справжнім дотиканням Сакруму, входженням до Містерії"[13]. Властиво, поняття творчости, сакральної творчости, тобто священної[14], є центральним. У творчості є щось від святости через дух, духовність. Сакральна творчість є частиною творчости взагалі. Мистецтво єдине і триває в кожному часі. У християнському мистецтві трапляються геніальні твори, але також і марні, банальні, дешеві. Поширена думка про занепад, вигасання сакрального мистецтва на тлі кризи мистецтва взагалі (Hermann Kurzke, Erhard Bertel, Georg May)[15]. Говорити про сучасну сакральну творчість і мистецтво можна тільки у контексті розвитку творчости та мистецтва взагалі. Католицька Церква присвятила багато уваги поняттю та розвитку сакрального мистецтва у пов'язанні з богослужіннями[16]. Сакральне мистецтво, за словами папи Пія XII, є найдостойнішим помічником літургії (ancilla nobilissima della Liturgia). Вже у ранньохристиянському часі справжня релігійність і побожність поглиблювались завдяки літургії, пов'язаній з мистецтвом[17].

Підхід до предмета, вказуючи на специфіку проблематики храмобудування, має виразний міждисциплінарний характер. Історія розкриває відповідність традиції і контексту часу храму, його автентичність; богослов'я — онтологічну відповідність храму, його правдивість; богослужбовість храму покликана втілювати його богословську функціональність; просторовий аналіз характеризує архітектурно-планувальну форму та функціональність, а художній аналіз розкриває її мистецькість, образну виразність, красу; соціальний аналіз храмобудування розкриває його соціальну ефективність, доброчинний вплив на суспільство.

---

[11] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 18.

[12] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— Wien, 1953.— S. 19.

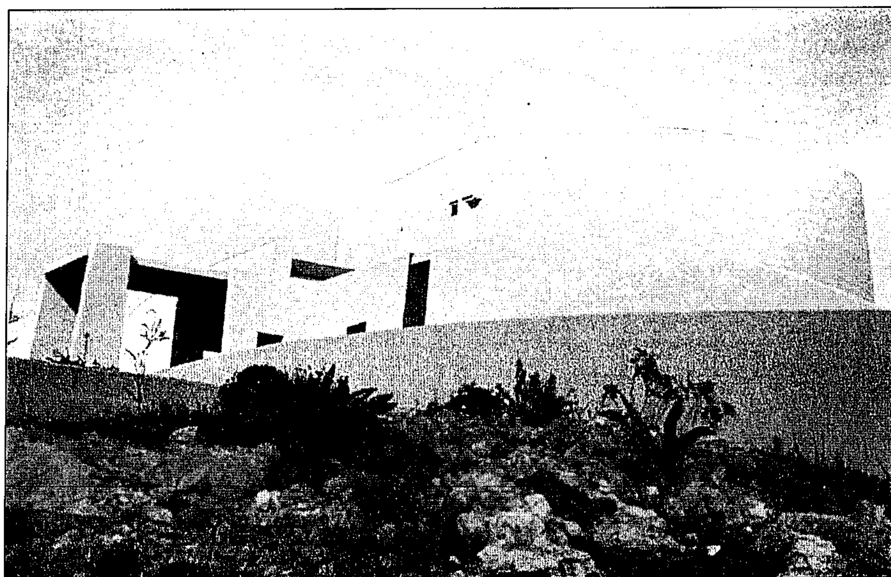
[13] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 19.

[14] Parsch P. Lernet euer Gotteshaus kennen.— S. 415.

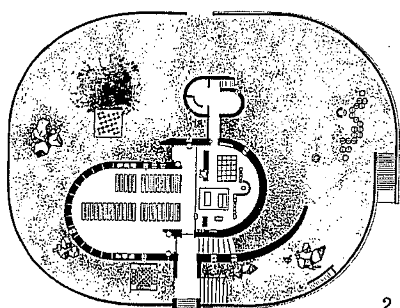
[15] Там само; Wagner J. L'art liturgique et la pastorale // La Maison-Dieu.— 1956.— N 47—48.— P. 118; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 29.

[16] Camilucci M. Cosa e l'arte nel mondo d'oggi // Fede e Arte.— 1958.— N 1/2.— P. 27; Journet K. Msza Święta. Obecność Ofiary Krzyżowej.— Poznań; Warszawa; Lublin, 1959.— S. 319.

[17] L'arte liturgica nel magistro di Pio XII // Fede e Arte.— 1958.— N 6—7.— P. 252.

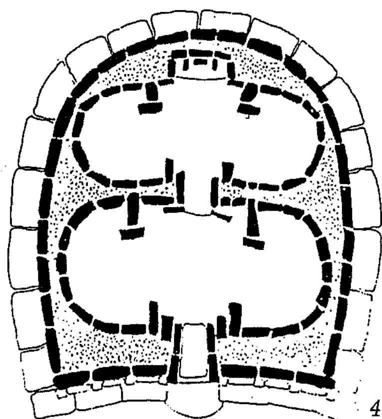


1



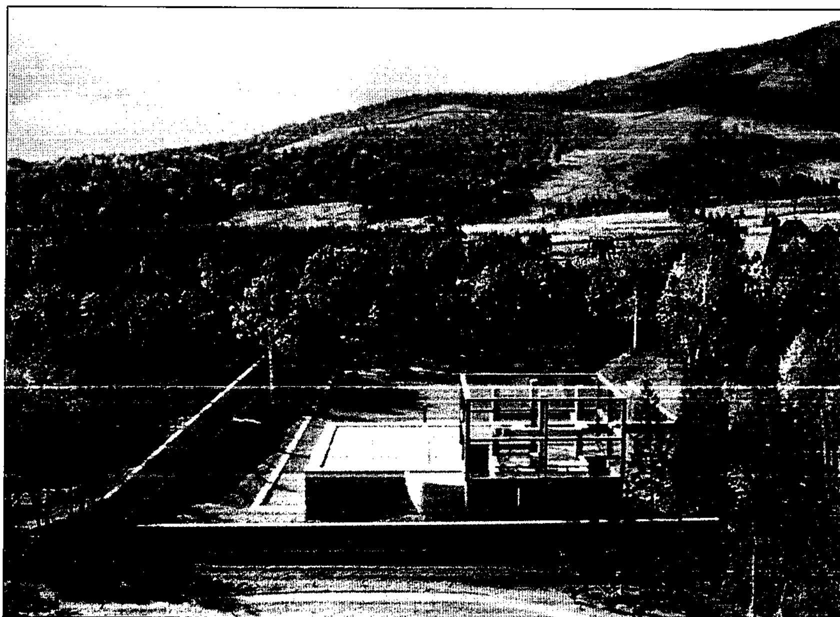
2

3

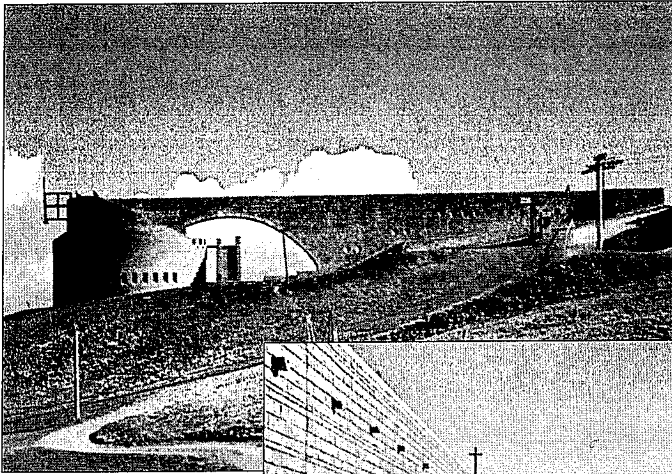


4

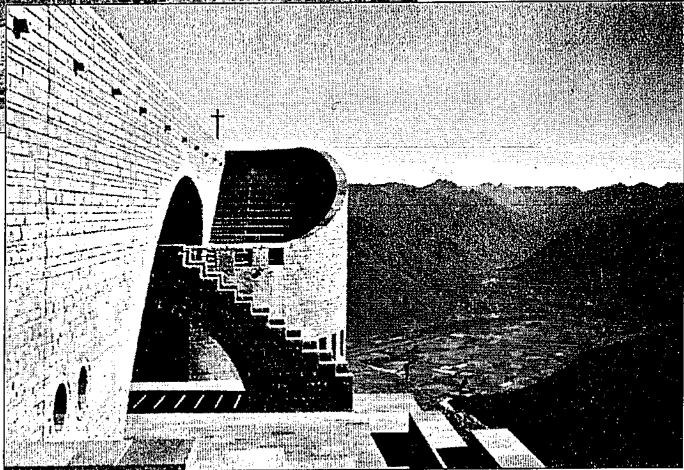
1. Церква св. Йосифа.
Маніката, Мальта. 1962—1974 рр.
Архітектор Річард Інгленд.
1 — загальний вигляд; *2* — план;
3—4 — загальний вигляд і план
традиційного типу святині на Мальті



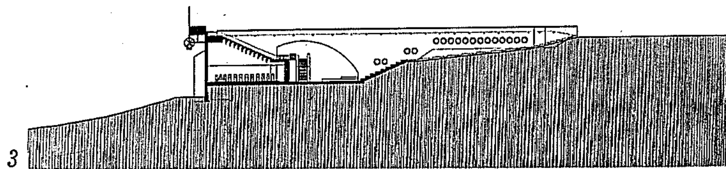
2. Храм на воді. *Томаму, Хоккайдо, Японія.*
1990-ті рр. Архітектор Тадао Андо



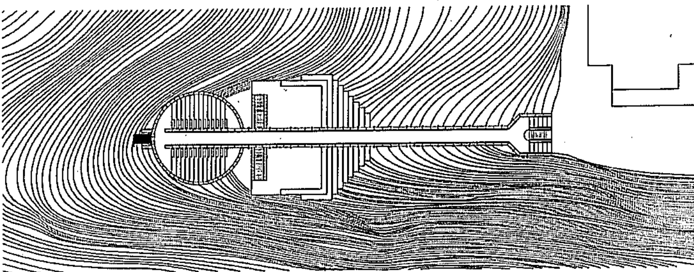
1



2

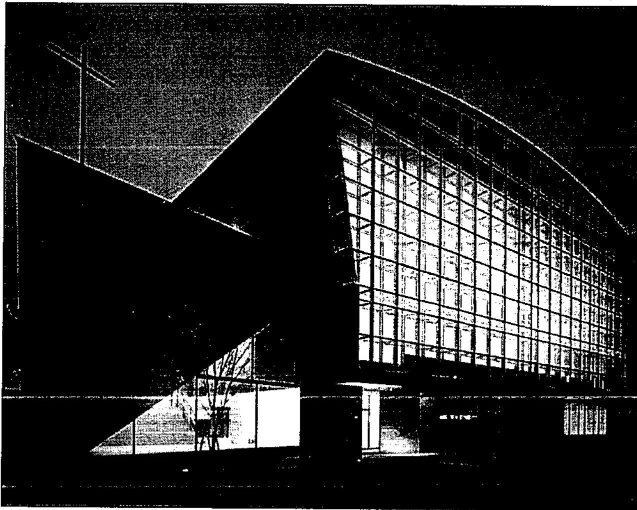


3



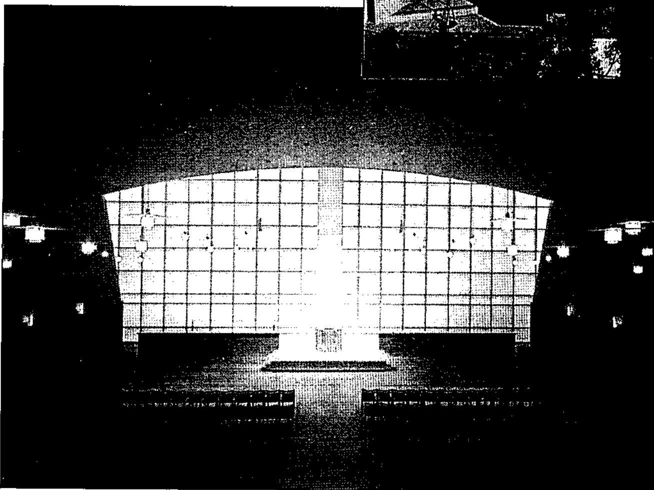
4

3. Каплиця Діви Марії. *Монте Тамаро, Тіціно, Швейцарія. 1996 р. Архітектор Маріо Ботта.*
1 — загальний вигляд; *2* — каплиця у панорамі гір;
3 — перетин; *4* — ситуаційний план



1

2



3

4. Церква Спасителя в Токіо. *Томігайя, Японія. 1995 р. Архітектор „Макі і Ас.“: 1* — храм уночі; *2* — храм у контексті міста; *3* — інтер'єр святині

Основи сучасної сакральної архітектури західної традиції християнства. Можемо констатувати найвагоміші здобутки в сучасній світській архітектурі, у якій актуально розробляються найрізноманітніші стильові та формальні напрями, які обмежені лише об'єктивними технічними та технологічними можливостями суспільства. З формально-естетичного боку тут панує цілковита свобода творчости, яка є умовою свободи, а свобода є умовою творчости.

У сучасній сакральній архітектурі „сучасність" представлена діапазоном форм — від авангардних до традиційних, включно з цитуваннями і трактуваннями. Найскладнішим моментом творчости у ділянці сучасної сакральної архітектури виступає доктринальна непоєднуваність усталених у традиції канонів, архетипів, символів, знаків та образів, що складались і відшліфовувались століттями разом із складенням релігійних систем, і властивій творчості необхідности пошуку, формальних експериментів, що відображають еволюцію сприйняття і розвиток світу. У площині формально-естетичного розгляду ця проблема не піддається розв'язанню. Тобто критеріями світської архітектури, як і діяльности загалом, не вдасться визначити сакральну архітектуру, як і священну, духовну діяльність. Вироблення творчого методу в ділянці сучасної сакральної архітектури можливе лише при залученні та поєднанні теологічних основ і розуміння сакруму, святости, святині, священного мистецтва в галузь традиційної естетики та теорії творчости в архітектурі. Й. Марітен слушно відзначає, що тільки смислове пізнання має у людини інтуїцію, яка необхідна для сприйняття краси[18]. Справою, що провадить до Бога, який є самою красою, є кожна краса, схована у природі чи витворах людини, тому можна сказати, що кожний справжній витвір мистецтва у широкому розумінні є разом з тим і твором релігійним[19].

Розгляд релігійної, зокрема сакральної, творчости відразу підводить до питання художніх засобів такого мистецтва, їх стосунку до історії, до сакруму, а також до декоративности. Тут існує два підходи: класичний, класицизуючий, традиціоналістичний — з одного боку, а з другого — креативний (творчий), експресивний, динамічний[20].

Західна теологічна думка, за о. Г. Надровським, указує на необхідність і здатність сакрального мистецтва відображати конкретний час і місце, а також художні тенденції часу. Хоч, напевне, це цілком не є головним завданням сакрального мистецтва, адже воно повинно відображати досвід пошуку Бога, молитви, контемпляції (споглядання Бога), навпаки — показувати, як твориться вічне, як воно уприсутнюється завдяки мистецтву. Первинною є істина пошуку Бога, а суб'єктивізм у мистецтві відводить від цього шляху. У певному сенсі ця формула швидше є теорією десакралізації або профанації мистецтва, ніж власне сакрального мистецтва.

Відчуваючи складність поставленого завдання, автор детально розглядає джерела сучасної ситуації у храмобудуванні нашого часу: змальовуючи історичне тло епохи з її функціональними, мистецькими і

---

[18] Maritain J. Sztuka i mądrość.— Poznań, 1936.— S. 26.

[19] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 36.

[20] Rombold G. Gesensätzliche Tendencen im heutigen Kirchenbau // Kristliche Kunstblätter.— 1966.— N 2.— S. 25—27; Camilucci M. Cosa e l'arte nel mondo d'oggi.— P. 27—32; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 41.

теологічними тенденціями у відкриванні духовного, священного для себе; розглядаючи літургію як серце сучасної церкви; місійну і екуменічну роль церкви; а також розуміння змісту, функції, форми та богослужіння у сучасній святині.

Другий Ватиканський собор накреслив перспективи перед творцями, а також визначив межі людської мандрівки через красу до неосяжного сакруму[21], вказав на необхідність наближення літургії до найпростіших людей (шляхом наближення вірних до престолу), впровадивши поняття „демократизації літургії"[22]. Літургійна віднова у Західній Церкві пов'язувалась з безпосередньою участю архітекторів[23]. Рух літургійної віднови у західному християнстві захопив ціле XX ст. Разом з нею відбувалася і зміна концепції простору святині[24].

Відкриття церкви на світ мусить відбуватись через літургію, яка є основною формою релігійного життя християн. Мистецтво натомість є найвищим проявом часово-просторового піднесення вірних до Бога. Мистецтво разом з літургією є властивою сублімацією людських пошуків трансценденції. Вони входять через конкретні форми у таємницю, у сакрум. Хоч для багатьох вимова літургії і її духу залишається звичкою або модою, будучи водночас чимось досить езотеричним і замкнутим завдяки витвореному естетизмові[25]. Романська і готична традиції увійшли в мислення архітекторів і духовних XIX—XX ст. як єдині і найкращі стилі, що придатні для храмового будівництва. Згодом услід за неороманським, неоготичним постають храми в неоренесансному, необароковому, неокласицистичному, неовізантійському стилях. Утвердилася думка про сакральність не так храмового простору і його молитовного контемпляційного клімату, як про сакральність конкретних стилів з давніх часів[26]. Зрозуміло, що такий механізм „сакралізації" історичних архітектурних стилів відбувся не через „лінивість" тогочасних архітекторів або надмірний консерватизм духівництва, а передусім унаслідок згаданого процесу канонізації просторово-естетичних засобів, які виправдали покладені очікувані на них завдання у богослужбовій сфері. Вироблена мова просторової естетики для вираження богословських цінностей

[21] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 41.

[22] Koperek S. Dom Lambert Beauduin prekursor współczesnej odnowy liturgicznej // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1973.— N 4.— S. 209—217.

[23] Bouyer L. Liturgi und Architektur.— Freiburg in Br., 1993 (Johannes Verl. Einsiedeln).— S. 102; Parsch P. Lernet euer Gotteshaus kennen; Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955—1995.— Köln, 1995.— S. 12—22, 28, 55, 111, 153—164, 201—217; Haeussling A. Kirchliche Erneuerung aus dem Geist der Liturgie. II Die betende Kirche. Maria Laach und die deutsche Liturgische Bewegung // Erbe und Auftrage.— 1992.— N 68.— S. 25; Guardini R. Bóg daleki, Bóg bliski.— Poznań, 1991; його ж. Religiouse Bild und der unsichtbare Gott // Arte Liturgica in Germania. 1945—1955.— München, 1956.— S. 13—25; його ж. Symbolika liturgiczna // W drodze.— 1981.— N 9 (97).— S. 53—58; його ж. Wspólnota liturgiczna // Там само.— 1980.— N 10 (86).— S. 39—44; його ж. Kirchenbau heute.— Würzburg, 1962.— S. 42.

[24] Frank K. B Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 74—75; Baur H. Gemeinsam zurückgelegter Weg // Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger.— Zürich, 1956.— S. 10; Nadolski B. Liturgika fundamentalna // Liturgika.— Poznań, 1989.— T. 1.— S. 57; його ж. Eucharzstia // Там само.— 1992.— T. 4.— S. 104, 257, 304.

[25] Schilson A. Kirchliche Erneuerung aus dem Geist der Liturgie // Erbe und Auftrage.— 1992.— N 68.— S. 125, 136; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 44.

[26] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 46.

досягала своєї мети. Проте в західній історіографії цього питання утвердилась думка „без огляду на арґументацію, а навіть підтримку багатьох теологів — про фактичний застій у розвитку храмової архітектури“[27]. Від часів Ренесансу краса пов'язується тільки з мистецтвом, а не з усіма сторонами життя[28]. А найпоширенішим описом і класифікацією мистецтва виступає його стилістика. Щоб життя розглядати у категоріях краси, його потрібно зробити мистецтвом. Життя як мистецтво передбачає довершеність не лише естетичну, а передовсім етичну. Власне, краса мусить бути добром, бо саме за цієї умови вона стає дійсністю, тобто правдою, істиною. У такому трактуванні ці слова можуть бути написані і з великої літери — Краса, Добро, Істина. Можливо, за словами сестри Марії-Ренати, як філософія є помічницею теології, так мистецтво — помічницею літургії[29]. Переломним моментом у подоланні „сакральности стилів“, визволенні сакрального з-під стилістичних ланцюгів уважається зведення Огюстом Перре у 1922 р. костелу в Le Raincy та Ле Корбюз'є у 1959—1954 рр. каплиці в Ronchamp. Завершення Другої світової війни виразно показало „голод Бога“[30].

Оскільки фіґуративність, реалізм відображають часове, то протилежний їм абстракціонізм відображає понадчасове, понадфіґуративне, понадконкретне[31]. Церква не виділяє як кращого ані фіґуративного, ані абстрактного, ані символічного мистецтва[32]. Не час чи мистецький напрям визначають сакральність мистецтва, а внутрішній світ і віра митця, складність і контемпляційність твору. Справжній твір мистецтва є ним завжди. Таке мистецтво є наслідком внутрішнього переживання і заангажованости творця[33]. У теорії і критиці мистецтва другої половини XX ст. постала проблема пов'язання зрозумілости і комунікативности мистецтва з необхідністю постійних пошуків і експериментів. Ці дві категорії мистецтва розкривають його природу. Захоплення пошуками задля ориґінальности загрожує втратою реципієнта, споживача, перетворює мистецтво на ребус, нерідко зрозумілий лише його авторові. Інша крайність — „попсування“ мистецтва, яке веде до примітивізації, несмаку, кітчу. Загальні тенденції універсалізації мови сучасної архітектури поширювались і на сакральне мистецтво, образна бідність виражальних засобів архітектури спричинила те, що святині нерідко стають подібними до промислових будівель, кінотеатрів, басейнів, виставкових зал. Ця проблема має специфічне відбиття у сакральному мистецтві: воно мусить бути зрозуміле і прийняте усіма та водночас сягати вершин духу.

---

[27] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 46.

[28] Maritain J. Sztuka i mądrość.— S. 26; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 45.

[29] Maria-Renata od Chrystusa...— S. VII; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 49.

[30] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 52—53.

[31] Fallani G. Figurativo e non figurativo sacro.— P. 2—8; Henze A. Das christliche Thema in der modernen Malerei.— Heidelberg, 1965; його ж. Moderne christliche Malerei.— Aschaffenburg, 1961; Hoffmann W. Grundlagen der modernen Kunst. Einführung in ihre symbolischen Formen.— Stuttgart, 1966; Rombold G. Kunst als Experiment.— Zur Deutung der modernen Malerei // Christliche Kunstblätter.— 1966.— N 4.— S. 77.

[32] Makota J. O klasyfikacji sztuk pięknych...— S. 13.

[33] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 38—39.

Теологія творчости. Практика зведення християнських храмів на Заході почала відбуватись з участю архітекторів нехристиян або навіть невіруючих, що викликало багатолітні дебати на цю тему. Й. Марітен висунув концепцію про внутрішню неподільність християнської віри з творчим світоглядом митця: якщо віра не є фундаментом мислення і творчости митця, то він не може бути творцем сакрального. У противному разі така творчість зовнішня, „ніби творчість", імітація. Супротивники цих поглядів — теологи, митці — наводять приклади розписів християнських храмів Марком Шагалом, художником іудейського віровизнання, підсумовуючи, що кожен добрий митець, справжній творець може працювати у храмовому мистецтві. Різні приклади реалізації сакрального мистецтва викликали дискусію про межі пошуків особистої творчої ідентифікації митця у ділянці передання свідчень віри[34]. У зв'язку „митець — храм" безперервно шукається самореалізація обох чинників — і творчости, і віри. Митець спочатку мусить знайти самого себе, прочитати знаки часу і з допомогою форм і образів проникати в людські душі, своєю творчістю полегшувати вірним втілення їх прагнення до зв'язку з Богом, переживання сакруму[35]. У Франції середини XX ст. два домініканці, о. Марі-Алан Котюр'є і о. Раймонд Регаме, залучили до оздоблення святинь найвідоміших митців — А. Матісса, П. Пікассо, П. Мондріана, П. Клее, В. Кандинського, М. Шагала, Ж. Брака, О. Архипенка, О. Ліпшиця[36]. Таким чином усвідомлюється співтворчість, взаємодія і взаємовідповідальність митців і вірних у зведенні храмів. Покликання митця — це специфічна апостольська місія, яка реалізується через взаємне проникнення — в ньому і через нього — світу невидимого і видимого[37].

Віддання свободи творчости у руки митців, надання їм церквою майже необмежених творчих повноважень у формуванні святині спричинилося натомість до того, що віра наразилася на спонтанний процес храмобудування, який повністю залежав від смаків священика та таланту митця. Безсумнівно обдаровані митці, які мали визнання у галузі світського мистецтва, у галузі сакрального мистецтва нерідко терпіли повне фіаско, оскільки церковна творчість не могла бути повністю суб'єктивною, спонтанною, поза усталеними смисловими схемами та атрибутами. Їх твори були незрозумілі не лише душпастирям та вірним, а нерідко і самим творцям-авторам, які сповідували свободу та спонтанність творчости. Незрозумілість носія передання ускладнює здійснення самого передання.

Важливим арґументом детального розгляду ролі сакрального мистецтва католицької гілки християнства виступає та винятково важлива роль, яка відводиться у ньому мистецтву і творчості взагалі. Уже перший прийнятий документ Другого Ватиканського собору — конституція про літурґію „Sacrosanktum Concilium" від 4 грудня 1963 р. давала відповідь на тривалі пошуки у літурґійному русі, а конституція „De sacra Liturgia" містила

---

[34] Lehmann J. Der Glaube — seine Bilder, sein Raum — am Beispiel Chagall // Liturgie und Kirchenraum Anstösse zu einer Neubesinnun.— Würzburg, 1986.— S. 85—90.

[35] Burkart A. Die Kirche der Ort für den Künstler von heute // Das Münster.— 1960.— N 9—10.— S. 314—325; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 53—54.

[36] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 54.

[37] Camilucci M. Cosa e l'arte nel mondo d'oggi.— P. 27—32; Burkart A. Die Kirche...— S. 314—325.

цілий розділ, присвячений церковному мистецтву, у якому знайшли визначення поняття релігійного, церковного і літургійного мистецтва[38].

Дискусійним є дотепер питання краси мистецтва, а також краси мистецтва релігійного, передусім сакрального. Вбачаючи у красі найвищий ступінь довершености, а отже, ідеалу, який несе у собі універсальність і абсолютність, християнство пов'язує красу не лише з духовним, божественним (Бог є краса), а навіть засобом спасіння, тобто буття у Богові („Краса врятує світ" — Ф. Достоєвський). Звідси висновок, що кожний твір справжнього мистецтва — річ священна і свята[39].

Несподівано у цьому контексті звучить абстрактне, нефіґуративне мистецтво, яке, відзначаючись певною універсальністю та інтерпретативністю, одночасно сприймається як рефлексійне, медитативне і таке, що сприяє діалогові, медіації, одним з яких може бути іманентний, схований і невловимий діалог з Богом. У цьому проступає ще одна давня тема ставлення до зображень, зокрема божественних. Хоч раз і назавжди християнство подолало іконоборство як заперечення поклоніння образам святих, проте новітні ідеї у церкві, а водночас і у мистецтві опосередковано ставлять цю проблему по-новому і на новому ґрунті[40]. Власне кажучи, надаючи абстрактному (нефіґуративному) мистецтву роль медіатора у діалозі з Богом, заперечується значення і роль ікони як мистецтва фіґуративного за формальною ознакою, а найважливіше — мистецтва символічного, знакового, яке виражається конкретними фіґуративними образами, котрі можуть виконувати і виконують медіативну, посередницьку функцію між людиною і Богом з допомогою звертання — молитви до конкретних божественних осіб. Абстрактне ж мистецтво не дає цієї конкретики, особовости, які представляють людині духовне, священне у конкретних особах. Не дивно, що у сучасних західних храмах зникли ікони і лише присутня одна за спеціальними приписами.

Складною залишається тема творця і творчости як належности-спільности божественної суті і людської природи[41]. Звідси складність оцінки її результатів — творів, зокрема краси, яка є синтезом усіх трансцендентних цінностей[42]. Богослови виділяють три рівні краси — божественну (безконечну), природну і мистецьку[43]. Стверджується, що стосовно краси, яку відкриваємо довкола себе у природі, будь-яка творчість виглядає недосконалою[44]. А те, що нам відкриває природа, увесь всесвіт, — сліди, відблиски досконалости Бога[45]. Бог є Красою вічною і первісною[46], і в цьому випадку Красу невидимого і незображального Бога неможливо осягнути, хоч саме в ньому заховані глибинні критерії цінности творів мистецтва[47]. Отже, цінності, що називаються Красою, не вичерпуються лише естетич-

[38] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 60—61.

[39] Rombold G. Eine Theologie der modernen Kunst // Kristliche Kunstblätter.— 1966.— N 2.— S. 21—22, 43.

[40] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 63.

[41] Там само.— S. 77.

[42] Maritain J. Sztuka i mądrość.— S. 155—156.

[43] Herrmann H. Glanz des Wahren. Von Wesen, Wirken und Lebensbedeutung der Bildenen Kunst.— Freiburg in Br., 1953.— S. 23.

[44] Там само.— S. 10.

[45] Regamey P.-R. Art. Sacre au XXe siecle?— Paris, 1952.— P. 62.

[46] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 15.

[47] Kowalski K. Estetyka // Zarys filosofii.— Lublin, 1929.— T. 2.— S. 172.

ними чи мистецькими враженнями, але становлять набагато глибшу основу буття людини[48]. Тому справжні твори мистецтва, роблять висновок богослови, є водночас сакральними[49]. Звідси справжній митець, незалежно від того, віруючий він чи невіруючий, натхнений до духовної інтуїції, творячи сакральні твори, виступає досвідом і свідченням віри[50]. Віра, святість, мораль, суб'єктивність, спосіб життя митця формують сакральність твору[51]. Гармонія і органічна єдність, автентизм твору проявляють сакральне[52]. Предметом сакральної творчости є божественне, сам Бог. Для створення правдивих і реальних творів сакрального мистецтва богослови вважають найважливішими талант і міру поглинання, сприйняття митцем надприродности, трансцендентности[53]. У цьому справжній митець стає ніби подібним до святого, за прикладом Ісуса — учителем, пророком, священнослужителем. Дотичність до контакту з Богом передбачає, що митець має щось від Бога, тому його сакральні твори повинні допомогти споглядачеві єднатися з Богом. Тільки святий може творити святі речі — у цьому і завдання митця, і його межі[54]. Виразити надприродну красу може лише той, у кому існує надприродне життя. Натомість невдачі сакрального мистецтва найчастіше виникають з убогости духу молитви, неправедного життя митця, незнання ним літургії і Біблії. Автори пишуть про значні успіхи у сакральному мистецтві, досягнуті невіруючими митцями[55], що свідчить про глибину їх людської сутности та безконечність творчих можливостей[56]. Ці властивості проникати у підсвідоме, надприродне, заховане всередині твору, яке називають єдністю змістоформи[57], випливають, урешті, завдяки глибокій інтуїції автора, його містичній і художній натхненності[58]. Присутність якоїсь із ознак Бога провадить до сакральности твору[59]. Людське відкривання Бога відбувається через аналогію[60], яка розкриває його одночасну іманентність і трансцендентність[61], і це є найскладнішим завданням і для митця, і для споглядача. Таким чином, мистецтво виступає одним із способів пізнання Бога[62]. Всеприсутній Бог об'являється через видимі речі, з допомогою

---

[48] Krąpiec M. Byt i piękno // Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.— Lublin, 1963.— N 1 (21).— S. 19.

[49] Regamey P.-R. Art...— P. 61, 67—68; Ledergerber K. Kunst und Religion in der Verwandlung.— S. 15.

[50] Pasierb J. St. Doświadczenie wiary w posoborowej sztuce kościelnej // W nurcie zagadnień posoborowych.— Warszawa, 1970.— T. 1.— S. 231.

[51] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 82.

[52] Grosche R. Kirchliche Autorität und schöpferische Freiheit // Jahrbuch für Christliche Kunst. 1952—1953.— München, 1953.— S. 67—68.

[53] Herrmann H. Glanz des Wahren...— S. 118—120.

[54] Seasoltz R. K. The House of God. Sacred Art and Church Architecture.— New York, 1963.— P. 40.

[55] Там само.— P. 41.

[56] Maritain J. Sztuka i mądrość.— S. 8.

[57] Herrmann H. Glanz des Wahren...— S. 18.

[58] Seasoltz R. K. The House of God...— P. 42.

[59] Ringger K. Zum Begriff der kirchlicher Kunst // Werk.— 1961.— N 12.— S. 414; Regamey P.-R. Art...— P. 69.

[60] Rombold G. Eine Theologie der modernen Kunst.— S. 44.

[61] Balthasar Urs H. Herrlichkeit. Eine theologische Ästetik.— Einsiedeln, 1961 (Johannes-V).— S. 586.

[62] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 84.

яких створюється атмосфера для споглядання Бога. Творчість митця у свій спосіб продовжує первісний Божий акт створення світу[63], митець бере участь у божественному неустанному творенні світу[64].

Богословська думка західної гілки християнства, „аналогуючи" митця і Бога, значний акцент робить на свободі творця, вільному виявленні його інтуїції, спонтанності, суб'єктивній комунікативності, залежності від соціальних умов, роблячи з цього висновок про необов'язковість канонів, умовностей стилів, однозначної і складної символіки, які відштовхують своєю штучністю[65]. Сакральне мистецтво не змінюється субстанціонально (quo ad substantian), лише модифікаційно (quo ad modum)[66]: митець мусить постійно відшукувати новий „analogon" краси, вдосконалювати форму, надаючи „блиску матерії"[67]. Він завжди виражає свій творчий задум, ідейну концепцію, релігійну візію, сакраментальний клімат, сакральну атмосферу індивідуальним способом[68], удосконалюючи світ[69] і одухотворюючи матерію[70], визволяючи людину. Власне, ці творчі можливості людини підтверджують та континуують акт творення, показуючи масштаб її особистости, близькість та подібність до Бога[71]. Митець своїми творами бере участь у справі Божого творення, віддає хвалу Богові, наближує Бога до людини, поширює хвалу Богові на землі[72]. Західні богослови порівнюють творчість людини, особливо митця, з Божою творчістю, актом втілення, а самого Ісуса Христа з його божественно-людською природою порівнюють з божественно-людським характером твору митця, стверджують, що у кожному правдивому мистецькому творі „Слово стає тілом" (Бут 1, 14)[73], а святість Бога дається митцеві передусім через віру[74].

Проте творець сакрального мистецтва не мусить перебувати в ілюзії, що він відтворює подібно до Бога. Митець, користуючись земними засобами (profanum) для створення священних предметів (sanktum), мовби освячує дійсність (res sacra)[75], і його творчість подібна до священичої (тут не береться до уваги освячення творів сакрального мистецтва самим священиком; тобто речі, створені митцем, ніби володіють „первісною" святістю, священністю, подібною до Божої, а згідно з цим їх освячення священиком є введенням їх у богослужбову практику духовного служіння). Творчий акт митця перетворює ідею Бога в матерію, у видиму річ, поєднуючи протилежні іони — сакральности і земної минущости[76], церкви і світу, духовного і тілесного. Дія митця у певному розумінні подібна

---

[63] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 86.
[64] Там само.
[65] Grosche R. Kirchliche Autorität und schöpferische Freiheit.— S. 66.
[66] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 85.
[67] Там само.— S. 85—86.
[68] Там само.— S. 86.
[69] Brauer Th. Christentum und öffentlich Leben.— Gladbach, [o. J.].— S. 111.
[70] Stehmann S. La paradoxe de l'adaptation // L'Art d'Eglise.— 1955.— N 4.— P. 53.
[71] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 86.
[72] Burkart A. Die Kirche...— S. 314.
[73] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 87.
[74] Grosche R. Kirchliche Autorität und schöpferische Freiheit.— S. 70.
[75] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 88.
[76] Balthasar Urs H. Herrlichkeit...— S. 551.

до дії сакраментів, керується до надприродного, проте в освячуючій дії митця відсутні уділення тайн (Причастя) і здійснення богослужіння, лише його позначення. Кожний сакральний твір виконує функції видимого знака, ніби готує до пережиття освячення (sanctum) і святости (sacrum). Сакральне мистецтво визнається прикладним (службовим), а твір не виступає самою святою дійсністю, першородною красою, а лише відносною[77], не є Богом, а лише допомогою у молитві та контемпляції, наближенні до Нього як змісту нашої надії[78].

Необхідно зазначити, що західний погляд не є послідовним у визначенні краси, творчости, які відображають різні рівні сакральности, святости, священности, краси абсолютної і відносної, суті і знака її, ролі символу у наближенні до трансцендентного. Саме таке різночитання „божественної естетики" на практиці призвело до певної кризи сакрального мистецтва і творчости, які свідчать (чи ні?) про кризу віри. Можливо, саме піднесення творця сакральних творів до висоти божественного і неспроможність його бути гідним цієї висоти і спричинило кризу? Про неї говорять самі творці західної богословської естетики, виводячи причини то з неналежного приготування творців, непереосмислення ними богословської суті поставлених завдань, відсутности особистого пережиття того, що хочуть виразити, неусвідомлення своєї пасторальної (проповідної) функції стосовно вірних, то із забуття своєї службової функції у втіленні „слова видимого" (Христос теж став слугою) (Фил 2, 6—7)[79]. Ця дискусія має і значно важливішу площину: звинувачуючи митців, не треба ставити лише їм у вину напівпорожні храми Заходу.

Провадячи дискусію про символи, стереотипи, взірці, західні богослови вкладають у ці поняття переважно зміст, вироблений у науковій парадигмі їх сприйняття, аналізу і відтворення. Може, тут і заховане нерозуміння власної їх природи: символу як безконечного розкриття незглибимих пластів буття, яке непомітно переходить до трансцендентности, використовуючи багатомірність та багатозначність символу як вираження і засобу такого трансцендентування водночас; не стереотипу, а архетипу як першовзору, розкриття якого і є символізацією дійсности, а отже, і її обожествленням, оскільки власне символ є тим першим і останнім, а головне — достатнім засобом для проникнення у духовно-священне. І не можна тут уживати категорію банальности-відомости[80], тобто примітивної інформативности, оскільки головною здобутою інформацією тут має бути момент резонування, сопричастя, контемпляції.

„Митець спочатку мусить подолати візії власної неопанованої спонтанности і відкритись натхненню, яке є бажаним і водночас відповіддю справді вільного митця, проте скерованого до трансцендентного, що проникає у навколишню дійсність і міститься у глибині особистости самого творця. Це тяжіння досередини є аналогією акту створення... Експресія митця має цінність не лише естетичну, а ніби освячує матерію"[81]. „Видимий світ — це великий словник, який щоденно гортає митець; світ неви-

[77] Regamey P.-R. Art...— P. 110.
[78] Там само.— P. 54; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 88.
[79] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 89.
[80] Там само.
[81] Там само.

димий — синтез, який керує внутрішнім змістом явищ, надаючи їм глибини та сенсу. Митець стоїть на межі цих двох світів і в їх контексті має виконувати своє покликання“[82].

Західне богослов'я надає великої ваги реципієнтові та сприйняттю творів сакрального мистецтва. Відзначається, що у сакральному мистецтві митець, беручись до створення сакральних творів, мусить передбачати стан духу, свідомости і можливости сприйняття вірних. Якщо його твір не сприяє згромадженню вірних до молитви, зустрічі з Богом, то втрачає тим самим сенс і свою мету, перестає бути пророком і проповідником[83].

Тут варто зауважити, що не твір сакрального мистецтва спонукує вірних до відвідання храму, а значно глибші мотиви. У цій соціологічній перспективі не можна перебільшувати значення сакрального мистецтва у зіставленні з цінностями сакральними, духовними. Проте проблема сприйняття виразно конфронтує з проблемою відображення сакральних цінностей, які не пристосовуються до специфіки сприйняття людини. Властиво, у питанні сприйняття ховається проблема взаємозв'язку „Бог—людина“. Рух в один і другий бік може бути успішним у залежності від сприйняття людини, під яким треба розуміти не психологію сприйняття, а теологію сприйняття. Тут сприйнятливість людини залежить не від її психофізіологічних можливостей, а від її молитовної настирности, передбачуваности і очікуваности Божої ласки, внутрішньої, а не зовнішньої готовности до прийняття, причастя, а не сприйняття.

Ця на перший погляд периферійна у богослов'ї тема сприйняття людиною творів сакрального мистецтва як божественних свідчень тут виразно виступає критерієм істини у тому розумінні, що західна теологія у цьому питанні використовує поняття, вироблені у парадигмі світської науки (психології — у нашому прикладі) і переносить їх світський зміст у площину богословського розгляду. Або якщо і використовує у богословському розумінні поняття (наприклад, психологічні), то дуже рідко витлумачує власне відмінність богословського поняття — вживається та сама дефініція поняття у світській і богословській науці, чи ні. І тут читач здебільшого не вловлює цієї різниці, оскільки всі наші можливості і специфіка сприйняття у буденному житті можуть цілком відрізнятися від нашого сприйняття у трансцендентному світі. Тут навіть не може бути й мови про аналогічність чи подібність цих сприйнять, адже там наші можливості визначаються не нами, а тим, хто посилає нам повідомлення для нашого сприйняття. Історія об'явлень — яскравий приклад відмінности (і головне — непередбачуваности) сприйняття людиною таких подій. Варто також замислитись про значно ширший діапазон можливостей людського сприйняття (сни, видіння, об'явлення).

Видається засадничо важливим при високому статусі творця храму наблизити його смисл і діапазон засобів до рівня не лише особистого, індивідуального, а й загального, всезагального, у якому особистісні враження й переживання переходять на рівень символів та знаків, універсальних засобів вираження такого ж універсального досвіду. Розпочинаючи

---

[82] Camilucci M. Cosa e l'arte nel mondo d'oggi.— P. 31; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 89—90.

[83] Nadrowski H., ks. Twórca i odbiorca sztuki sakralnej naszych czasów // Studia Theologika Varsaviensia.— 1987.— N 1.— S. 85—86.

чин творення храму, митець мусить користуватися попереднім досвідом храмобудування не лише в інформативному, а передусім у символічному значенні. Альберт Швейцер писав: „Спочатку люди будують будинки, а потім будинки формують людей“[84].

Власне творцям підвладне виконання таких творів, завдяки яким люди знаходять зв'язок з Богом. Митець, що живе своєю вірою, своїм віровизнанням, здатний створити справжні шедеври, які наближають християн до Бога[85]. У сакральній архітектурі зібрані всі духовні і емоціональні завдання архітектури[86]. Якість сакральної архітектури безпосередньо пов'язана з талантом архітектора. Звідси місія[87] творців сакральних творів значуща у професійно-етичному, євангелізаційному й екуменічному аспектах. У сакральній архітектурі дуже важливі не лише раціональність чи естетика, а передусім пов'язання з теологією і літургією. Нові сакральні твори мусять бути виявом динамізму церкви[88], її відкритости до соціальної дійсности, актуальних проблем суспільства. Проте творчі пошуки не означають цілковитої довільности чи експериментаторства у формуванні архітектури[89].

У протестантизмі професіоналізм митця, а не його віра, духовність чи моральність, є визначальним у творчості в ділянці сакрального мистецтва[90]. Понад це у сакральному мистецтві нерідко заохочується обмін митцями різних віровизнань. Як арґумент наводиться приклад Ле Корбюз'є, який був чуттєвим кальвіністом чи запальним пуританином, за іншими оцінками — навіть атеїстом чи нонконформістом. Він писав про свою каплицю у Роншані: „Потреби релігії мали незначний вплив на проект, форма є відповіддю на психофізіологію чуттів“[91]. Отець Г. Надровський називає блюзнірством або принаймні свідченням складности характеру і релігійности Ле Корбюз'є слова, що „багато людей визнало каплицю в Роншані за будову XX століття, яка якнайповніше виражає релігійні відчуття. Частково до цього спричинилася віра Ле Корбюз'є у правди всесвіту і закони природи, віра — хоч і атеїстична — була з усіх точок зору глибокою і правдивою, як і у справжній релігії; іншою причиною була сила його уявлень“[92]. Можна тут сказати, що Ле Корбюз'є силою творчости і пластичного відкриття здійснив духовний чин, проте, без сумніву, у західній традиції.

Приклад з Ле Корбюз'є показує, що кожний церковний твір мусить бути правдиво мистецьким. Проте естетика не вичерпує повноти значень сакрального твору.

При створенні сакральних творів виступає значний ряд учасників: користувачі (громада), менеджер будови (комітет, парафія, священик),

---

[84] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 20.
[85] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 24.
[86] Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau // Werk.— 1961.— N 12.— S. 442.
[87] Burkart A. Die Kirche...— S. 324—325.
[88] Winternitz A. C. Zur Situation der Christlichen Kunst der Gegenwart in Südamerika // Das Münster.— 1959.— N 1—2.— S. 39.
[89] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 337.
[90] Gisel E. Über Kirchenbau // Werk.— 1961.— N 12.— S. 405—413.
[91] Jencks Ch. Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury.— Warszawa, 1982.— S. 169, 191.
[92] Там само.— S. 169.

ідейні і духовні патрони (теолог, літургіст), будівельна фірма, різноманітні виконавці, врешті, архітектор[93].

Тенденції сучасної сакральної архітектури Заходу після 1945 р. Видається, що справа літургійної віднови стала відповіддю на загальну кризу західного християнства у XX ст. На наше переконання, проблема тут полягала не у площині літургійній чи архітектурно-просторовій, які отримали найвідчутнішу „модернізацію", а радше у способі світосприйняття західної людини з її раціональними, прагматичними засадами. Отже, причини треба шукати швидше у соціологічній та теософічній площинах західної цивілізації, аніж у ритуально-архітектурній. Тому літургійна віднова не могла збільшити релігійности людей, ані збільшити кількости їх у храмах. Чотири десятки літ по Другому Ватиканському соборі не змінили загально релігійної тенденції Заходу. Безсумнівно, спрощення, які супроводжували літургійну віднову у всій теологічній сфері, якоюсь мірою спростили прихід і стримали відхід вірних від храмів. Проте це тимчасове полегшення призвело до спрощеного ставлення до духовної, релігійної сфери не лише вірних, а й духівництва, повернення до світського життя монашества (наприклад, у відомому архітекторам монастирі Ля Туретт авторства Ле Корбюз'є було понад 70 монахів, а після подій 1968 р. залишилось сім). Треба наголосити тут, що це є справою та завданням власне усього суспільства, а не лише його релігійного крила, хоч роль духовенства тут важко переоцінити.

Спалах релігійности на Заході після Другої світової війни пов'язаний зі зневірою людей у світських засобах управління своєю цивілізацією загалом, а простота архітектури, яка так корелювала з намаганнями „відновноприхильної" частини духовенства, зумовлювалась радше тогочасними тенденціями в архітектурі взагалі та повоєнними вкрай обмеженими можливостями при необхідності відбудови просторів цілих держав, що постраждали від руйнівної війни[94]. Зростання сакрального будівництва після Другої світової війни є світовим феноменом. Так, у Франції після війни було понад 6 тис. храмів[95]. Протягом двадцяти повоєнних років у багатьох країнах збудовано більше храмів, аніж за попередні двісті—триста літ![96] В Австрії у 1945—1965 рр. збудовано 150 великих костелів, не рахуючи каплиць і адаптацій[97]. У Польщі в 1945—1975 рр. вибудувано близько тисячі культових споруд[98] (нагадаємо — при атеїстичному комуністичному режимі). Наприклад, за повоєнне півстоліття у міських межах Кракова зведено 37 костелів[99]. Прискоренню літургійної віднови сприяла повоєнна ситуація відновлення — реконструкції, консервації або перебудови зруйнованих храмів. За браку достатніх коштів для реконструкції

---

[93] Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau.— S. 422—423.

[94] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 56—57.

[95] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 20.

[96] Alfano M. L'architettura sacra...— P. 290—337.

[97] Rombold G. Zur Situation des Österreichischen Kirchenbaues // Kristliche Kunstblätter.— 1965.— N 2.— S. 27.

[98] Osowiecki A. Przegląd budownictwa kościelnego w Polsce po II wojnie światowej. Rozwój o nowe tendencje // Wiadomości Kościelne.— Białystok, 1977.— N 4.— S. 68.

[99] Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi.— Kraków, 1966.— N 1—3.— S. 137—140.

історичних сакральних об'єктів проводились спрощені відновлювальні роботи, які як факт мусили бути адаптовані вірними. Новий вигляд таких храмів переконував, що для богослужінь може бути використано набагато менше аксесуарів, як у довоєнних святинях. Тому люди почали призвичаюватись до нового вигляду своїх давніх святинь[100].

Внутрішній вистрій повоєнних костелів витриманий також в абстрактній формі[101]. Передусім увагу звертали на літургійне пристосування храмів. Створювались фахові групи з реставраторів, істориків мистецтв, митців, інвесторів, які виконували різні завдання. Реконструйовувалась історична субстанція святинь, вносились корективи — не завжди відтворювались найдавніші історичні пласти, нерідко виконувались доповнення, які спеціально контрастували своїми формами або були репліками знищених форм[102]. Польська консерваційна школа опиралась на історичні джерела та з пієтизмом сприймала емоційні аргументи щодо конкретних реконструкцій, пам'ятаючи, що храм — не музей чи галерея[103], а передусім Божий Дім[104]. Зведення храмів у „відновній" традиції поставило також завдання адаптації їх сприйняття вірними[105]. Попри захоплення „модернізаторів" новими експериментами у храмобудуванні, нові святині також викликали критику та неприйняття нововведень[106].

Функції сучасного храму західної традиції християнства. Те, що розглядалось як шанси віднови храмів, стало також їх загрозою. Нова сакральна архітектура пішла у руслі нової архітектури взагалі, користуючись новими в архітектурі засобами. Ці засоби нерідко повторювались в архітектурі сакральній і світській, унаслідок чого постали святині, що нагадували швидше житло, фабрики, спортивні споруди, абстрактні пластичні композиції, аніж асоціювалися з храмами[107]. Йдеться про революцію у сакральній архітектурі. З'являються найрізноманітніші типи храмів — симетричні й асиметричні, центральні, видовжені, регулярні геометричні і хаотичні, найрізноманітніших форм плану (еліпсів, овалів, багатокутників) та простору[108].

Пафос Другого Ватиканського собору спрямований на полегшення розуміння літургії вірними, змістовну ясність усвідомлення ритуалу для участи у ньому, що заакцентувало „функціональне" пояснення богослужіння, а з ним і структури храму. Повертаючись до ранньохристиян-

---

[100] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 57.

[101] Silli A. L'architettura sacra e l'epocca moderna // Fede e Arte.— 1960.— N 3.— P. 253.

[102] Widder E. Neuorientirung kirchlicher Denkmalpflege // Christliche Kunstblätter.— 1965.— N 1.— S. 68.

[103] Chrzanowski T. Kościół jako muzeum i muzeum w kościele // Rocznik Historii Sztuki.— 1987.— N 16.— S. 246.

[104] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 55.

[105] Gerkan M. Die Verantwortung des Architekten. Bedingungen für die gebaute Umwelt.— Stuttgart, 1982.— S. 132; Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 42.

[106] Baur H. Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz // Das Münster.— 1959.— N 3—4.— S. 8—17, 119; Danilewicz J. Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych.— Kielce, 1948.— S. 157—165; Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 20; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 56.

[107] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 20.

[108] Zander G. Le chiesee: esperienze prospetliche // Fede e Arte.— 1959.— N 2.— P. 137.

ських коренів, визначено три основні функції церковної споруди: спільна молитва, проповідування Євангелія, Евхаристія[109].

Богослужбовість храму наближає його до твору ужиткового мистецтва[110] — це найперша функція храму, яка дозволяє творити духовну спільноту. Другою функцією храму є свідчення Ісуса Христа, убогого і переслідуваного,— звідси вимога духу скромности для храму, яка є багатством, а не відсутністю чого б там не було, вибір цінности і гідности завдяки простоті, ощадливості і доцільності. Досягти виразности і ясности (Klarheit), ощадливости і виваженности (Nüchtenheit), правдивости (Echtheit) можна, застосовуючи звичайні матеріали, прості форми і зрозумілі способи вираження[111]. Будова пишних і багатих храмів особливо у бідних суспільствах є свідченням неправди, блюзнірства і навіть ідолопоклонства, звідси постає наступна функція храму — дидактична, повчальна, німого свідка як учителя[112]. Простір храму має допомагати мислити і діяти з метою наближення до святости життя[113]. Найважливішою функцією є символічна і містична, що вказує на храм як місце перебування живого Бога[114]. Самі люди є Домом Божим: „Чи не знаєте, що ви — храм Божий і що Дух Божий живе у вас?“ (1 Кор 3, 16)[115].

Окрім символічних, храм і сакральна будова у католицькій традиції виконують цілий ряд інших функцій — катехитичну (освітньо-церковну), як місце для згромадження християнської молоді, засідань церковних комітетів, читання лекцій, спеціальних семінарів, занять з дітьми, розташування закладів для немічних, хворих, а також медичних консультацій, соціальної допомоги, спорту, навчання, добродійництва[116]. Постають питання: чи власне літургійна функція є визначальною, домінуючою у сучасних розбудованих сакральних комплексах? Якою мірою супутні функції впливають на притягання людей? Яким способом і чи варто пристосовувати великі літургійні простори храмів до загальнокультурних чи відпочинкових функцій? І чи не постає при цьому фактична десакралізація храму?[117]

У церемонії освячення храму з 1917 р. вказується на неможливість його освячення, якщо у підвалах чи над храмом містяться цивільні або житлові приміщення[118]. Проте на Заході не лише у протестантських, але й у католицьких святинях поширилася практика організації біля них

---

[109] Małaczewski Fr. Perspektywy reformy liturgii // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1961.— N 6.— S. 300—301.

[110] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— Freiburg, 1951.— S. 71—75.

[111] Moosbrugger O. Die katolische Kirche als Bauherrin // Bauen und Wohnen.— 1958.— N 11.— S. 361.

[112] Manfredini E. Riflessi della reforma liturgica sull' architettura della chiesa // Fede e Arte.— 1965.— N 2.— P. 246.

[113] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 144.

[114] Rombold G. Der Architekt Emill Steffann // Christliche Kunstblätter.— 1965.— N 4.— S. 77—80.

[115] Lippert P. Łaski Boże.— Kraków, 1934.— S. 11; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 146.

[116] Kuemmert R. Kirchliche Bauten für den sozialen Bereich // Kirche-Haus der Gemeinde.— Würzburg, 1968.— S. 11.

[117] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 231.

[118] Zakrewski T. Poświęcenie kościoła zgodnie z Pontyfikałem Rzymskim w języku łacińskim i polskim.— Poznań; Warszawa; Wilno; Lublin, 1930.— S. 2.

культурних, спортивних, відпочинкових товариств, унаслідок чого безпосередньо поблизу літургійної зони постають кухні, туалети, гардероби, зали[119], клуби, кав'ярні, тенісні корти, більярди, басейни, бібліотеки, кіно, дитячі майданчики[120], навіть цирк[121]. Незважаючи на шляхетні інтенції творців таких комплексів, відбувається фактична десакралізація і навіть профанація святинь[122]. На додаток до цього різноманітні супутні акції відбуваються одночасно з літургією. Постають своєрідні City-Kirche, у яких літургійні богослужіння виступають у кращому випадку додатком[123].

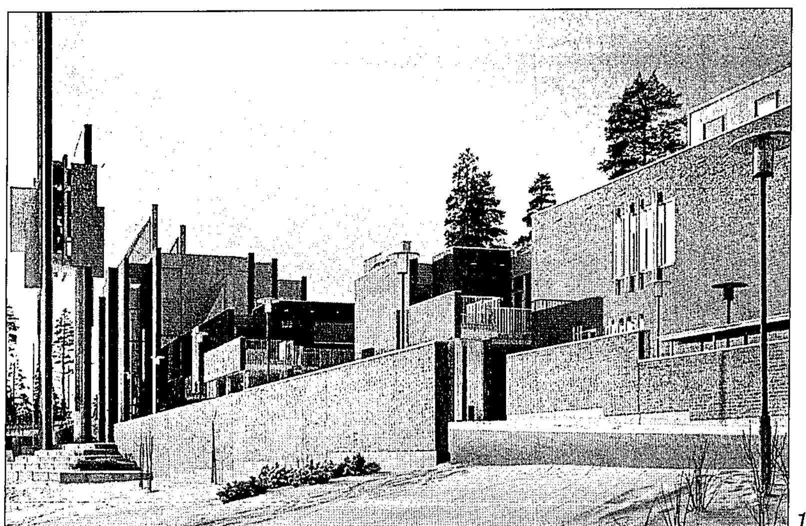
Розрізняють три рівні відкритости простору: власне простір храму, де відбувається літургія; освячений простір довкола храму (двір, цвинтар); громадські простори, які можуть епізодично служити для літургійного згромадження[124]. Зводячи храм, необхідно враховувати його призначення (літургія, сакрум), клімат, містобудівний і архітектурний контекст, ментальність середовища, звичаї і загальну культуру мешканців території, зокрема майбутніх парафіян[125]. Добрі приклади сучасного храмобудування подає Латинська Америка, де особливу увагу приділяють органічному зв'язку сакрального будівництва з цивільним; високо ставлять залежність і вплив внутрішнього життя митця на створювані ним сакральні твори; пристосуванню храмів до літургійних вимог (згідно з енциклікою „Mediator Dei" від 20 листопада 1947 р.); співпрацю архітекторів, священиків і митців у побудові святинь; широке використання сучасних технік, технологій і матеріалів[126].

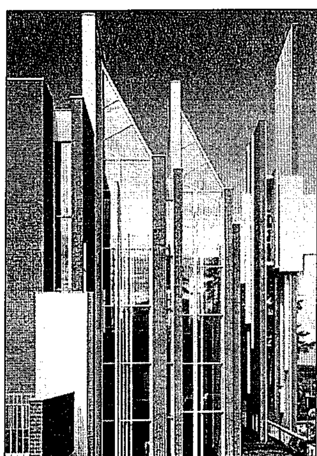
Завдання освячення світу (sacrificatio mundi) може відбуватися засобом мистецтва і творчости. Через творчі цінності як посередника відбувається зв'язок з цінностями Божими. Митець нерідко виступає добрим проповідником науки і віри церкви[127]. Важливою ознакою храму є його пристосованість до богослужіння, яка може бути названа функціональністю святині[128]. Завданням архітектури є виразити призначення святині, уникнути перенасичення та надлишку декоративізму простору, його нефункціональности[129].

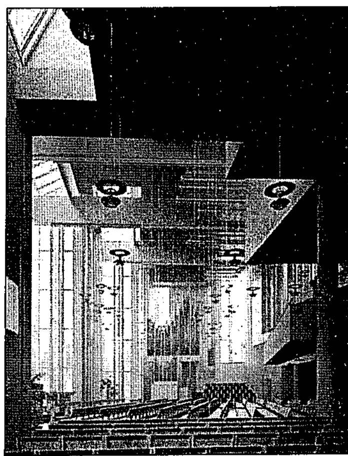
Визначальними для храму є три функції: культ, навчання і атмосфера молитовного зосередження[130]. У храмі все настільки має сенс, на-

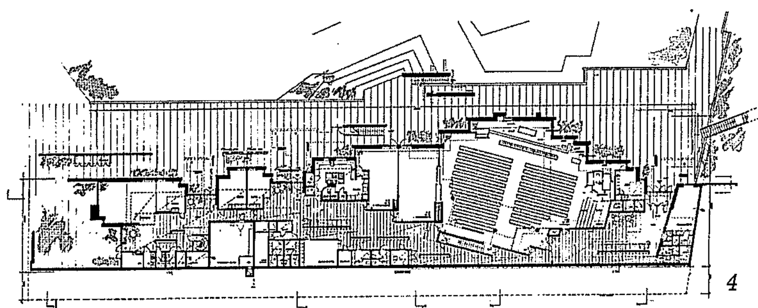
---

[119] Waldkirche in Otaniemi in Otaniemi // Bauen und Wohnen.— 1958.— N 11.— S. 364.
[120] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 78.
[121] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 234.
[122] Там само.
[123] Rombold G. Münchner Tagung über Ordnung des Kirchenraumes // Kristliche Kunstblätter.— 1966.— N 3.— S. 49; Kirchliche Handlungsfelder Gemeindepädagogik, Pastoralpsychologie, Liturgik, Kirchenmusik, Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart / Hrsg. R. Bluehm.— Stuttgart; Berlin; Köln, 1993.— S. 202.
[124] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 231.
[125] Les raciens d'un art missionnaire // L'Art Sacre.— 1962.— N 1—2.— P. 5.
[126] Winternitz A. C. Zur Situation der Christlichen Kunst...— S. 34—36.
[127] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 258.
[128] Filthaut T. Kirchenbau und Liturgiereform.— Mainz, 1965.— S. 56; Muck H. Die Gestaltung des Kirchenraumes nach der Liturgireform.— Münster, 1966; Rombold G. Gesensätzliche Tendencen...— S. 25—28; Vigorelli V. De arte sacra deque sacra suppellective (Commentarium) // Ephmerides liturgicae. Pars 2 Jus praxis liturgicae.— Roma, 1964.— Vol. 78, fasc. III—IV.— P. 390—392.
[129] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 258.
[130] Blanco L. M. L'architettura aj serizio della comunita cristiana // Fede e Arte.— 1966.— N 2.

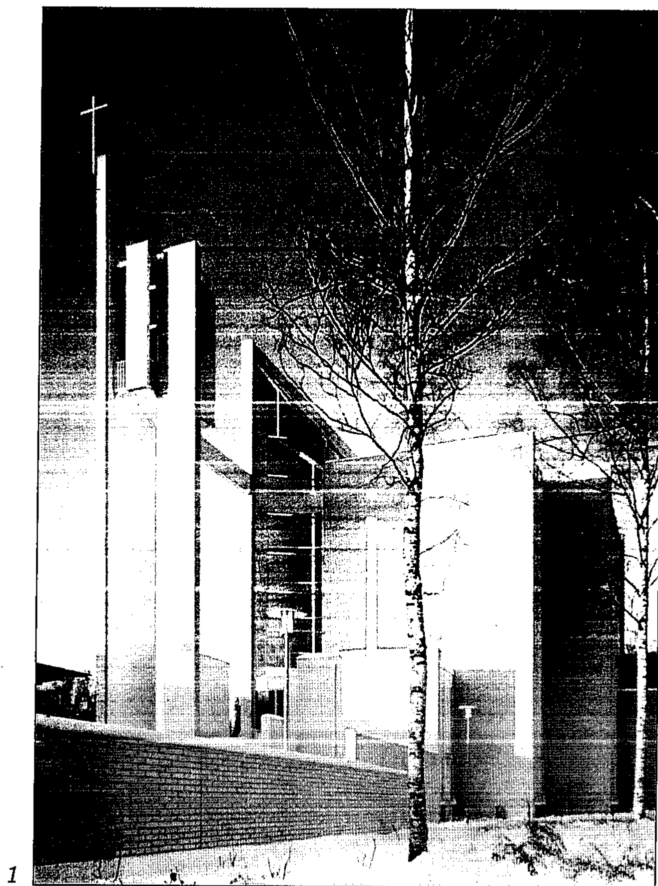

1

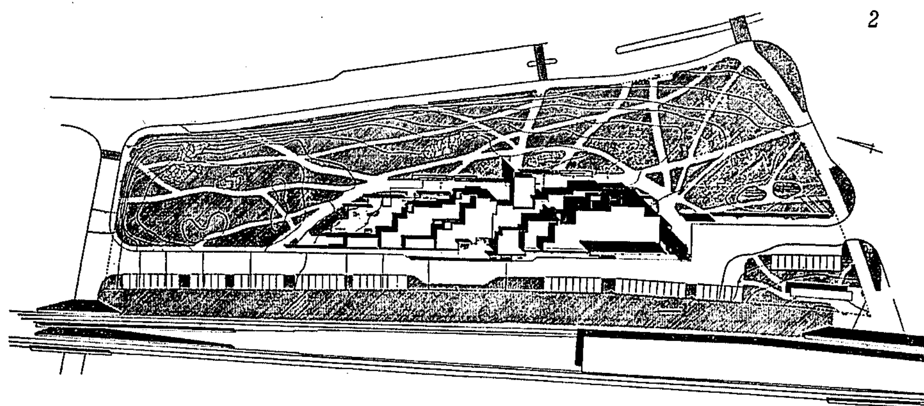

2


3


4

5. Церква св. Йоана і молитовний центр.
Менністе, Куопіо, Фінляндія. 1992 р. Архітектор Юга Лейвіске:
1 — загальний вигляд комплексу; *2* — церква св. Йоана з дзвіницею;
3 — інтер'єр церкви; *4* — план комплексу





6. Церква Мирмекі у Вантаа, *Фінляндія*.
1984 р. Архітектор Юга Лейвіске:
1 — церква з дзвіницею; *2* — ситуаційний план

скільки допомагає молитві, участі в літургії[131]. Літургія сама по собі не залежить від архітектури, вона може відбуватись навіть без храму[132]. Основні функції церковної споруди такі: участь у літургії, причастя Найсвятіших Дарів, сповідь, проповідування Слова Божого, хресна дорога, адорація Найсвятіших Дарів, приватна молитва. Очевидно, що усі ці функції пов'язані з Тайнами[133]. Іншим типом функцій виступають зовнішні впливи: оточення храму, структура ландшафту, архітектурний контекст, суспільне середовище, релігійне оточення[134]. Функціональність храму може бути визначена як його певна змістовна програма: виразність в оточенні, центральність розташування щодо парафії[135].

Щодо функціональности розрізняють функцію митця, функцію сакрального мистецтва взагалі і функцію сакральної споруди[136], яка своєю чергою має дві основні функції: спільнототворчу, згромаджуючи вірних у часі Євхаристії (raumschafende), та настроєвотворчу, творячи атмосферу спокою і молитви (stimmungsbildende)[137]. Західні теологи вважають функціональність храму достатньою для визначення його основної вартости як сакральної споруди[138].

Широко тлумачена свобода творця святині може дати небажані наслідки у пошуках певних незвичних символічних вирішень, впадати у модні і плинні формальні тенденції, псевдоноваторство чи екстравагантність. Західна точка зору застерігає від безпосередньої ілюстративности сакрального мистецтва. Сакральне мистецтво не повинне повторювати самих обрядів ані їх замінювати. У храмі не повинно бути зображень, які буквально показують, що відбувається у святині — копіюють дійсність. Зображення мають створювати передусім настрій і вказувати на сенс і значення наведених сюжетів у зображеннях[139].

Отже, найважливіша функція храму — літургійна[140]. За словами папи Пія XII, необхідно створити комунію-громаду *(communion)*, яка здійснюватиме правдиву участь *(acuoso participation)* у літургії. Правдива комунікація *(communicatio actuosa)* дозволить здійснювати наповнену любов'ю і мудрістю участь *(amorosa intelligente participazione)*[141]. Йдеться не лише про здійснення літургійних чинностей *(liturgices actions)*, але про створення гармонійного простору[142].

Римський „Порядок освячення храму і вівтаря" *(Ordo dedicationis ecclesiae et altaris)* виділяє п'ять головних функцій храму: 1) збір християнської спільноти; 2) справування Євхаристії; 3) слухання і проповіду-

---

[131] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 72.
[132] Rombold G. Münchner Tagung über Ordnung des Kirchenraumes.— S. 49—50.
[133] Roguet A.-M. Construire et amenager les eglises.— Paris, 1965.— P. 19.
[134] Moosbrugger O. Die katolische Kirche als Bauherrin.— S. 362.
[135] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 261.
[136] Там само.— S. 259.
[137] Cocagnac A.-M. Die liturgische Fuktion // Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger.— S. 69; цит. за: Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 259.
[138] Kirchen // Werk.— 1961.— N 12.— S. 405; Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau.— S. 422.
[139] Regamey P.-R. Art...— P. 62.
[140] Filthaut T. Kirchenbau und Liturgiereform.— S. 70—71.
[141] Nadolski B. Eucharzstia.— S. 106.
[142] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 261—262.

вання Слова Божого; 4) спільна молитва; 5) прийняття інших Дарів, зокрема Хрещення і Сповіді[143].

Організації простору католицького храму присвячено ряд положень „Загального впровадження до римської Літургії" (Ogólne wprowadzenie do mszału Rzymskiego, пункти 253, 257—267, 271—272, 276—277)[144].

Структура і план святині повинні забезпечувати збереження не лише усталеної організації, а й реально і символічно показувати образ спільноти вірних, допомагати кожному здійснювати свої функції. Храм мусить бути таким чином запроектований і зведений, щоб його чини були видимими, підкреслювали свою специфіку (ієрархічні функції), могли вільно відбуватися за своїм усталеним порядком, підтримували духовну і матеріальну єдність спільноти Божого люду[145].

Завдяки шляхетній красі, без пихи, храм має залишатися правдивим символом і знаком надприродної дійсности. Гра природного і штучного світла, підсиленого вітражами, їх концентрація і моделювання мають підсилювати літургійну пристосованість простору храму, переживття і поглиблення настрою[146]. Скромність і міра у вистрою, іконографії чи поліхромії мусять підпорядковуватись престолові і літургії — „жоден образ не може складати мети сам у собі. Потрібно відкинути усякий надмір чи *тисняву святих, яка втомлює і утруднює зосередження*"[147] (виділено нами.— ***Ю. К.***).

Усі канони і приписи церковного права мають збуджувати „творчу ініціативу"[148], на відміну від минувшини, коли „правова чи літургійна формалістика" провадила до безрезультативности і затухання творчости[149]. Сакральне мистецтво має службовий характер щодо духовного *(ancilla sacri)* і літургії *(ancilla liturgiae)* у тому сенсі, як філософія щодо теології *(ancilla theologiae)*[150]. Звідси покликання архітектора (митця) є чинним внеском у священну службу самому Богові[151].

Така специфічна службовість, як водночас часовість і позачасовість сакрального мистецтва, робить його складним і для розуміння, і для тлумачення — деколи стверджують про його несучасність щодо розвитку сучасного мистецтва взагалі[152].

Теологія храму. „Змінюються часи і ми змінюємося з ними. Незмінний тільки Господь Бог. Храм є Дім Божий, зведений людськими руками.

---

[143] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 262.

[144] Там само.— S. 261—262.

[145] Nadrowski H., ks. Przystosowalność liturgiczna wnętrza sakralnego wg „Ogólnego wprowadzenia do mszału Rzymskiego" // Ateneum Kapłańskie.— 1973.— T. 81 (388).— S. 309.

[146] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 263.

[147] Там само.

[148] Schilling A. Überlegungen zur Gestaltung des Altars // Christliche Kunstblätter.— 1965.— N 1.— S. 16.

[149] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 263.

[150] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 15.

[151] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 263.

[152] Burkart A. Die Kirche...— S. 320; Gerkan M. Die Verantwortung des Architekten...— S. 140, 195—200; Weisskamp H. Todsünden gegen die Architektur.— Düsseldorf; Wien, 1986.— S. 135—190; Jacoby H. Architekturdarstellung.— Stuttgart, 1975.— S. 60—61; Wiesand A. J. Kunst ohne Grenzen? Kulturelle Identität und Freizügigkeit in Europa.— Köln, 1987.— S. 24, 35.

Тому найважче в ньому визначити міру його незмінности, що відображає Божу присутність і змінність, яка випливає з плинности людських уявлень"[153]. Власне, ця тема — людського і божественного — і є серцевиною не лише храмобудування, релігії, а й віри взагалі. Суттю храму, що зводять інвестор (душпастир, громада, теолог, літургіст) і творець (архітектор, скульптор, художник, ремісник), має бути, по-перше, створення твору не лише з назви, але фактично сакрального; по-друге, на кожному етапі зведення твір вивіряється споживачами — вірними. Тобто храм має два стосунки — до Бога і до людей конкретного часу і місця. Дім Божий — дім згромадження літургійної спільноти, особливий знак присутности у світі священних, надприродних змісту і вартостей, свідчення ментальности і духовности, відображення рівня і стану духу людей[154].

У праці о. Генрика Надровського показано відкривання, проникнення сакруму через творчість, символіку, священне згромадження, обряд освячення, які впроваджують до центральної теми релігійного, особливо літургійного переживиття. Літургія є джерелом і вершиною життя і діяльности церкви. Богослужбовий і спільнототворчий характер літургії творить святий простір довкола престолу. У цьому церковному просторі відбувається особлива зустріч художніх і літургійних цінностей таїнств. Власне сакральність святині є найістотнішою рисою її сутности. Теоретичні пошуки і практичні дії у ділянці сакрального мистецтва є доброю основою екуменічного діалогу, площиною спільного пошуку правди. Правдивими учасниками формування святині є ті, хто виробляє її концепцію і програму, проектує, виконує, фінансує, підтримує її власним терпінням, і понад це ті, хто молитвою беруть участь у священних таїнствах[155]. Дух сакральної будівлі необхідно зосереджувати на теології і літургії, а її тіло — на способі і техніці виконання[156].

Західні теологи наголошують, що церква розуміє можливість і потребу використовувати вартості, які дає світ. Поза сумнівом, сакральні твори сьогодення мусять бути сучасними. Неприпустимо, аби храм, будований сьогодні, користувався архітектурною мовою і стилями минулих епох. У протилежному випадку це є неправда, нещирість, неавтентичність, анахронізм[157]. І при цьому постає ще одне складне завдання: при сучасному характері святинь необхідно, щоб вони відрізнялись від світських будівель[158] — характеристичним елементом їх має виступати сакральність і богослужбова функціональність[159].

Отже, проблема конституювання архітектури святині складається на перетині полюсів сучасности—традиційности та полюсів сакральности—світськости. Причому така матриця має свої відмінності, коли ми розглядаємо її змістовний і формальний аспекти. У змістовному аспекті природа

---

[153] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 15.

[154] Там само.

[155] Там само.— S. 20—21.

[156] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 52.

[157] Ochse M. Un art sacre pour nostre temps.— Paris, 1959; Encykl. „Je sais — Je crois" 128.— P. 7; Seasoltz R. K. The House of God...— P. 27; Roguet A.-M. Construire et amenager les eglises.— P. 23; Wagner J. L'art liturgique et la pastorale.— P. 119.

[158] Schwarz R. Die Baukunst der Gegenwart.— Düisseldorf, 1958.— S. 32; Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 20.

[159] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 33—34.

святости захована у традиції, незмінності, яка іманентна трансцендентальності — часовий аспект відіграє тут підпорядковану роль. Час важливий лише як час ритуалу, як людський аспект втілення священного. Головною ж є позачасовість — вічність. Змістовний бік світського (профанного) світу свою незмінність знаходить у цінностях, природа яких власне пов'язана з незмінністю — чим вища цінність, тим вона незмінніша. І навпаки — змінюваність цінностей свідчить про їх перехідність, відносність, належність до світу смаків, моди. Традиційні цінності, християнські цінності уже стали синонімом стабільности та людського добра.

У формальному аспекті, що безпосередньо пов'язаний зі змістовним, випливає з нього, незмінність, оперта на традицію (свідчень, об'явлень, одкровень, Євангелія), теж є визначальною. Правда, незмінність форм у щоденному житті нерідко асоціюється з архаїчністю, відсталістю, несучасністю. Проблема тут значно глибша. Незмінність форм передбачає їх довершеність, ніби ідеальність (непотрібність змін), а головний постулат цього питання полягає у нероздільності, пов'язаності форми зі змістом, який властивий власне цій формі, цьому формальному вирішенню, а не іншому чи будь-якому. Це і є синкретизм — нероздільність формальнозмістовна. Спроби розділення призводять до руйнування такої цілісности, втрати нею своєї суті. Такі історично складені змістовно-формальні цілісності виступають знаками, символами, образами, архетипами, які вкладаються у свідомість поколінь людей та сприймаються ними однозначно, становлять певну виражальну мову, якою користуються різні народи, різні покоління та різні традиції.

Освячені часом, традицією, прийняті людьми, такі цілісності набувають канонічности — освяченої незмінности, яка не дискутується у межах традиції. Сенс канону навіть не естетичний, а передусім інформаційний. Канон — це засіб перенесення сигналу, повідомлення, спосіб комунікації, пов'язання, причому не вигаданого, уявного, а дійсного. Естетична функція у каноні і сутнісна, і комунікаційна. Краса символу, знака, канону — обов'язкове свідчення їх довершености, зрілости, умови прийнятности обох різновидів комунікації: означуваного і його сприйняття. Для людини означуваність означає сприйнятливість, і навпаки — сприйнятливість означає означення, тобто істинність того, що є: якщо бачимо, сприймаємо, отже, воно існує. Сприйняття, бачення розуміємо тут широко — і психофізіологічними чуттями, і духовним зором, баченням.

Тенденція до літургійної віднови, що покликала переосмислення просторового закладення храму, супроводжувалась також посиленням консервативних тенденцій, згідно з якими вироблений у класичних формах минулих епох своєрідний „храмовий стиль" уважався непорушним і гідним безумовного застосування[160]. Своєрідним компромісом між „революційним відновленням" святинь та збереженням історичного богословського „коду" — богословської мови простору з найбільш вдалими результатами можна вважати приклади „повідновного" зведення храмів, які використовують простоту ранньохристиянських форм, архетипічну простоту універсальних архітектурних форм, ремінісценції „суворих"

---

[160] Baur H. Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz.— S. 119; Danilewicz J. Kościół i jego wnętrze...— S. 18, 157—165; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 55.

стилів — ранньороманського та ранньоготичного з їх аскетизмом та лапідарністю форм, таємничістю просторів. Твори С. Нємчика, К. Кучи-Кучинського, Є. Устиновича, М. Ботта розвивають цей напрям. Нерідко пошуки виразности абсолюту спонукують до відмови від ознак чи навіть натяків стилістичних прив'язань, як це бачимо у Вотруба-кірхе поблизу Відня — найвиразнішої сакральної споруди повоєнної Австрії, а можливо, і Центральної Європи.

Відмовитись від усього багатства форм класичної архітектури і мистецтва було непростим завданням не лише з огляду на доктринальні засади. Самі форми були освячені не тільки часом, традицією, а й досвідом передання одкровень, тому винесення свідчень, посередників-медіаторів із храму (численних ікон, наприклад) позбавляло святиню, поза сумнівом, власне сакральности як комунікації, яку так прагнули „повернути" прихильники літургійної віднови. Мінімізація пластичних виражальних засобів призвела не лише до візуального, а й до образного (у богословському сенсі) збіднення простору та середовища храму, а з ним ускладнила сприйняття та розуміння літургії.

Трактування мистецьких та теологічних „нашарувань" у храмі як „надмірних", що ускладнюють розуміння та участь вірних у літургії, призвело до винесення з простору святині майже всієї богословської атрибутики (за винятком розп'яття, табернакулум — кивоту та престолу), відмови від горизонтальної осі „схід—захід" на користь центричности — приписом зібрання вірних у часі літургії довкола престолу та священика. Вертикальна вісь, яку знаменують престіл, амвон, перетворилась лише на місце, точку, оскільки немає жодного обов'язку хоч би позначити вертикальну вісь підняттям стелі, не кажучи вже про такий класичний засіб вертикального розкриття-руху простору храму, як влаштування купола. Найчастіше священик, здіймаючи руки та підносячи погляд угору, впирається очима у пласку стелю, хоч нерідко вертикальний архітектурний акцент міститься асиметрично та збоку від головного богослужбового простору. Таке незнання, нерозуміння чи нехтування засадами просторотворення святині, спотворюючи зрозумілість просторової побудови храму, заплутує саму суть літургії, здійснення таїнств та, як наслідок, призводить до байдужої участи вірних у богослужіннях. Частина авторів іменує сучасне сакральне мистецтво як „так зване" або „ніби сакральне"[161].

Постає основне питання: яким чином з допомогою найновіших технічних засобів, естетичних та мистецьких тенденцій досягти сакрального характеру святині, як поєднати сучасність і культовість?[162] Уже у постановці питання антиномія „сучасність—культовість" дуже показова, сам факт їх поєднання виступає водночас роз'єднувальним моментом. Адже сучасність трактується як змінність, динаміка поглядів, доктрин, урешті, форм, а культовість — як незмінність. Поза сумнівом, з пучка смислів цієї антиномії необхідно виділити щонайменше пару — „зміст і форма".

---

[161] Danilewicz J. Kościół i jego wnętrze...— S. 157—165; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 55.
[162] Starnberg Th. Z. Zur Ausstellung „Kirchenbau der Gegenwart" // Das Münster.— 1960.— Heft 9/10.— S. 302—308.

Сучасність змісту передбачає відповідь на сучасні проблеми, що хвилюють суспільство, навіть якщо це ділянка етики, сумління, віри. Завжди у суспільстві виникають проблеми в цій ділянці. Проте існують Божі заповіді, етичні християнські цінності, закріплені традицією. Сучасність форми пов'язана з уявленнями вираження у суспільстві просторово-предметного середовища, на яке активно впливають щораз нові технічні відкриття та технологічні новації, естетичні та мистецькі тенденції, смаки, мода, тобто досить плинні явища, природі яких не властива стабільність та незмінність.

Натомість динамічну категорію сучасного недоречно прикладати до явищ, природа яких передбачає стабільність, незмінність, певну статичність, дуже повільну еволюцію, і то лише в напрямі розвитку розуміння основоположних явищ, розкриттю яких допомагає змінний досвід людини та те незмінне, що визначає природу таких феноменів, як священне, духовне. Тобто культовість змісту і культовість форми виражаються цілком іншими за характером засобами, ніж феномен сучасности. Певна семантична протилежність понять сучасности—плинности і культовости—незмінности не дозволяє реалізувати розуміння цих понять у співвідношенні „і одне, і друге“ (і так, і ні), а швидше у співвідношенні „або одне, або друге“ (або так, або ні). Хоч може бути рух у напрямку „одне через друге“ (так через ні; ні через так). Як сказав Мілорад Павич: „Між двома так може бути більше різниці, ніж між так і ні“. Тобто подолання дихотомії, протиставлень, опозиції — це розвиток їх до нових дихотомій, протиставлень, опозицій.

Тут принагідно слід відзначити, що ділянка духовного та його втілення у просторі, часі, формах, подіях, місцях, суб'єктах потребує своєрідного підходу, бачення, розуміння, що вказує на властиве трактування духовного, сакрального, священного, виходячи з його природи, яка є „не від світу цього“, а намагання будь-що „підпорядкувати“ цю природу і все з нею пов'язане до світу цього, до людського. У цій площині нами бачаться найперші, найвидиміші проблеми та завдання осмислення ділянки сакрального як доволі особливої ділянки також і людської співдіяльности у великих процесах буття цілісного світу.

Герменевтичність дослідження, інтерпретативність його основних моментів не слід розглядати як нечіткість у пошуку істини, а радше як „багатоваріантність“ істини, багатство її прояву у різних ситуаціях, формах, підходах — вона ніби просвічується, проявляється у вдалих прикладах, яких ніколи не є забагато і які ніколи не вичерпують повноти істини.

Сучасний світ так розхитався у своїх визначеннях суттєвого, так розмазав критерії, що чи не основною проблемою стала проблема ідентичности, тобто тотожности, висловлювань. Тепер важливіше, хто сказав, аніж що сказав, пошук відмінностей у висловлюваннях, безконечного зменшення віддалі до істини, якої ніколи в ідеалі не осягнеш, але, мабуть, ще більше не досягнеш, здрібнюючи кроки і крочки до неї. Можливо, необхідно робити великі і яскраві кроки інтерпретативного характеру, синкретичні відкриття, володіти та користуватися іншими забутими словами, наприклад, поняттям істинности.

Архітектура, за рідкісним випадком поодиноких „ексклюзивних“ вдалих прикладів нових храмів, не виробила нового храмового стилю, який треба розуміти не як „новий храмовий стиль“ буквально, що суперечило б

естетичним засадам сучасної творчости, а як власне брак таких теологічно-мистецьких засад творчости у галузі сучасного сакрального мистецтва, включаючи передусім архітектуру та іконопис, розписи, вітраж, скульптуру, які б стали своєрідним каноном, як це було у традиції іконопису, формально-смисловим взірцем, що може ввібрати у себе весь діапазон експресії творчости, сили таланту митця, що резонує з невидимим, дає нам свідчення цього у наших відчуттях, наближає до істини, добра і краси неземної.

Уявлення сакруму у західній парадигмі простору християнського храму. У XX ст., особливо після Другого Ватиканського собору, багато зусиль докладено до визначення сутности духовного, святости у сучасному світі. Практичним, осяжним проявом духовного виступають церковні споруди. І не лише з точки зору необхідности їх зведення, стилю, функції чи типів, а також їх сутности, тобто відповіді на питання, чим є сакрум, святість, духовність у церкві і самої церкви як споруди, як твору архітектури. Що саме становить сакральність конкретного об'єкта? Завдяки чому — освяченню, ритуалу, згромадженню вірних, богослужінню — об'єкт перетворюється на святиню? Чи духовність творчо і концентровано передається через сам твір просторового мистецтва, його рівень і вартість? Чи якось пов'язується з творцем, становлячи плід його діяльности? Чи сакральність твору залежить від митця, його таланту і віри? Чи можемо безпомилково й однозначно вказати, який об'єкт є духовним, сакральним? Чи і наскільки ця сакральність верифікована сприйняттям того чи іншого твору? Чи можна (або потрібно) пристати на оцінку твору тих, хто сприймає його, чи правильніше, якщо авторитети-експерти або об'єктивні критерії оцінки визначають сакральність твору? Наскільки впливає на це присутність Бога — живого і правдивого? Наскільки сакральні об'єкти виступають знаком присутности сакруму серед профануму? У чому полягають символічність, богословський, профетичний і апостольський характер церковного об'єкта? Врешті, наскільки церква, її внутрішній вистрій наближає нас до майбутнього, до нового неба і нової землі (Од 21.1)? До нового Єрусалима, що сходить з неба від Бога (Од 3.12)? Ці та інші питання постали у спробі відповіді на основні питання про духовність та святість світу, роль у цьому одухотворенні церковних споруд[163].

Постулюється багатоаспектність сакрального, втілення якого у церковних спорудах відбувається таким чином:

1) духовність персоналізується з самим Богом, який у різних часах і місцях відкривається і об'являється, освячуючи своїм дотиком час і місце, як про це свідчать біблійні початки (Бог до Мойсея: „Місце, де стоїш, святе") (І Н 5.15). Об'явлення Бога (теофанії) ставали приводом для створення місць культу[164];

2) освячення храму, вилучення споруди зі світського ужитку, введення його у космічний масштаб, в інший вимір — надприродний — з допомогою обрядів. І тут важливим є відкриття святині на світ, прагнення з її допомогою освячувати його, подібно як Ісус Христос, який рятує світ, перемагаючи його, змінюючи, перевтілюючи та очищуючи. Встановлюючи

[163] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 72.
[164] Там само.— S. 72—73.

стосунок між святинею і світом, наповнюючи профанум проникаючим сакрумом, виділяються особливі місця і простори, серед яких найважливішим є храм[165]. Цікаво, що, порівнюючи ставлення до освячення і присвячення споруди сакральним потребам у католицизмі і протестантизмі, о. Г. Надровський уживає понять „більшість теологів католицьких" сприймає освячення і „більшість теологів євангелійних" (протестантських.— *Ю. К.*) не сприймає освячення церковних споруд. Тут важливо це „більше-менше" у справі, яка мусить вирішуватись лише „так" чи „ні". Протестантизм акцентує не обряд освячення храму, а найперше освячуючу силу власне згромадження вірних і тільки у часі відбування обрядів. Тобто носієм сакральности виступають передусім громада і вибраний (вибірковий) час[166]. У стосунку святині до світу протестантизм робить натиск на наближенні її до світу, на секуляризації християнства[167];

3) згромадження люду Божого освячує простір храму у часі відбуття літургії — євхаристійна жертва, слово Боже і молитва освячують церковні стіни. Існування має сенс тільки у випадку зібрання вірних і молитви[168]. На відміну від першого освячення майбутнього храму, постійне освячення відбувається щоразу в євхаристійній жертві[169]: „Де двоє чи троє зібралися в ім'я моє — я посеред них" (Мт 18, 20). У наших архітекторів існує певний міф „західної свободи" у сакральній архітектурі. „Західна свобода" є результатом певних засад у ставленні теології до творчости та мистецтва, які можуть „вивільнятися" у сакральній архітектурі та мистецтві цілком не за цими прийнятими засадами, оскільки творці храмів з огляду на ту саму свободу не зобов'язані програмно втілювати засади, а лише опосередковано, спонтанно чи містично прагнути до втілення їх у своїх творах. Основні вимоги — центричність простору з престолом у центрі, добра видимість для вірних усього, що відбувається на престолі, видиме місце збереження Найсвятіших Дарів. Також ці засади можуть переглядатися, зважаючи на появу нових творів, що виходять за їх межі. Тобто невідомо, що для чого існує — засади для творчости чи творчість для формулювання засад. Мабуть, саме так і є — творчість і засади існують одне для одного — такий собі релятивізм, який при пильнішому розгляді видається досить стійкою смислово-практичною позицією, яка, з одного боку, пояснює безліч мистецьких підходів та вирішень, а з другого — якраз і задає, описує уже досягнуті межі, що можуть виступати як засади. Змінність засад і різноманіття інтерпретацій постулюють творчість у галузі сакрального мистецтва. Єдиним орієнтиром у цьому безмежжі і темряві підсвідомости і надсвідомости можуть бути лише вироблені часом сакральні символи, знаки і образи. Майстерність пізнання їх суті, виразність їх представлення та інтерпретації і є основним критерієм цінности творів. Позірна свобода досить часто виступає таким собі тренінговим полем для митців, на якому аж ніяк не всі спроби виглядають не лише достатніми, а й прийнятними — про це найчастіше забувають „бажальники абсолютної свободи" у сакральному мистецтві.

---

[165] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 73—74.
[166] Там само.
[167] Współczesna architektura sakralna.— Warszawa, 1984; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 73.
[168] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 74.
[169] Там само.

Тому певна канонічність, як наслідування знаково-символьно-образної структури досвіду сакрального мистецтва, видається набагато продуктивнішою принаймні забезпеченням від бездарности, яка завжди може з'явитися у вічних матеріалах на довгі літа;

4) євхаристійна присутність у дарохранительниці (табернакулум) не лише у часі богослужінь, а постійно, що означає правдиву присутність живого Бога, який становить справжній центр простору: „Це я є з вами усі дні аж до кінця віку" (Мт 28, 20). Не речі, начиння, обладнання чи меблі, але сам Ісус неустанно присутній поміж нас. Його присутність має бути видима і виразна завдяки вічному світлу лампади[170];

5) правдивий твір мистецтва сакралізує простір через витворення цінности. Мистецькому твору внутрішньо притаманні ознаки божественного через ототожнення Правди, Добра і Краси. Цілий світ як творіння Боже — це краса. Ця Божа краса мусить зробити божественно красивим і сам Дім Божий — святиню. Серед богословів, філософів і митців існує „вічна" полеміка щодо естетичних чи мистецьких критеріїв оцінки і призначення сакрального твору[171].

Тут необхідно торкнутися важливої теми „свідчень краси", іншого її виміру — нерукотворного. Йдеться про феномен несотворености, нерукотворности краси як вищої категорії — ця краса може бути власне еталоном краси поміж людей, ними твореної. Найперше такою красою виступає краса образу Божого — звідси можемо зробити висновок про „захованість" справжньої краси, її передусім змістовні, внутрішні виміри (Бог є краса). Та по-іншому й не може бути з огляду на те, що у цих внутрішніх вимірах краса є одночасно правдою, тобто дійсною, істинною красою, та добром — найвищим етичним виміром. Може, найправильніше сказати, що критеріями краси є правда і добро, а правди — краса і добро, а добра — краса і правда. Якими б усезагальними не здавались ці взаємопереходи, проте вони лежать в основі критеріїв істинности краси. Про це слушно каже М. Кранпець: „[...] трансцендентна цінність, звана красою, визнана як похідна цінність, залежна одночасно від трансцендентної правди і трансцендентного добра. Краса становить трансцендентну цінність, але не є безпосередньою властивістю буття, оскільки її можна осягнути лише після усвідомлення правди і добра"[172].

Символ у сучасній сакральній архітектурі західної християнської традиції. Серцевиною, точкою перетину, може, зародком суті речей у її видимості і невидимості, осягальності і неосягальності людиною виступає символ. Гроно Отців Церкви, низка богословів і вчених присвятили багато праць[173] проблемі символу. Уже сама літургія відбувається з допомогою

---

[170] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 74.

[171] Там само.— S. 74—75.

[172] Krąpiec M. Byt i piękno.— S. 15—34.

[173] Barthes R. Mit i znak.— Warszawa, 1970; Durand G. Wyobraźnia symboliczna.— Warszawa, 1986; Ricoeur P. Symbol daje do myślenia // Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie.— Warszawa, 1975.— S. 7—24; Eliade M. Sacrum, mit, historia. Wybór esejów.— Warszawa, 1974; Champeaux G., Sterckx S. Introduction an monde des Symboles. Zodiaque.— Paris, 1966; Grzeskowiak J. Znak—Symbol—Liturgia // Ateneum Kapłańskie.— 1976.— Zesz. 3.— S. 353—373; Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Имена: Сочинения.— Харьков, 1998.— С. 341—449; Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство.— Москва, 1975; Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь.— К., 2001.— 460 с.

видимих знаків і символів, які впроваджують у їх невидимий зміст[174]. Західні автори відзначають, що храм мусить мати літургійну функціональність, переходити за межі лише мистецького об'єкта, мати прості форми, які водночас є досконалішими, символічнішими[175]. Визнається право архітектора, використовуючи найрізноманітніші засоби, створювати найсміливіші візії Божого Дому, що виражатимуть своєю формою присутність Бога, який виступає знаком[176]. Звучать заклики заново відкрити сенс і вимову символіки і приготувати до її сприйняття вірних, відзначаючи, що сакральний символ наближає вірних до Абсолюту, хоч тут же наголошується, що він є найтривалішим засобом поєднання з Богом[177].

Отже, виникає певна суперечність: навіщо змінювати те, що є найтривалішим засобом такого важливого зв'язку, якщо у тривалості і криється власне його сила? Призвичаєність до дороги ще не мусить бути арґументом для зміни її, відсутність прочан на „дорозі" ще не свідчить, що дорога перестала бути — можливо, змінилися цілі подорожніх, можливо, знайшли „простішу" дорогу. Напевне, не у засобах річ, а символи є власне найдосконалішими засобами, що у певному сенсі дорівнюють меті. Адже йти — значить долати дорогу. Це і є метою принаймні нашого земного життя. У цьому питанні, може, криється велика частина проблем у розумінні і символу, і дороги, і мети, і результату, які сьогодні постали у західному християнстві.

Західна богословська парадигма шукає шляхів наближення багатого світу традиційних, усталених у християнській культурі, мистецтві, обрядовості символів. Водночас задає питання, чи нові часи народжують нові християнські, літургійні знаки і символи? Ставлячи таке запитання, ми відразу зменшуємо роль і зміст символу, а саме: якщо символ є унаочненням образу вічности, Абсолюту, трансцендентности, містичности, то чого ще більшого від цього можна хотіти, якої модернізації і новизни шукати у тому, що виражає усе, виражає понадчасове і понадпросторове? Тобто самі відбираємо роль і значення, які приписуємо символу і хочемо їх у ньому знайти! Таким чином підмінюються і сам знак, і сам символ на свої подоби, ерзаци, імітації! Чому ж тоді дивуватись, що саме такі символи, як імітації, ігнорують люди, розчаровуються у них вірні! Якщо з храму винесені знаки, які розкривають глибину символів, то з чого черпатимуть людський розум і уява необхідні образи?

Інші автори відновлення християнського символу вбачають у розвитку технічних засобів і людської інтуїції![178]

Видимим засобом такого нового образного прочитання літургії, її пластичної інтерпретації тут дещо несподівано представляється абстрактне мистецтво, що відзначається за своєю природою недомовленістю і

[174] Chupungco A. J. An essay on symbolizm and liturgical celebration // Sacramentum 2: Symbolisme et theologie (Studia Anselmiana.— N 64).— Roma, 1974.— P. 183; Baumgartner J. Symbol und Liturgie // Lebendige Seelsorge.— 1978.— Bd. 29.— S. 299; Greley A. Symbolizm religijny, religia i wspólnota // Concilium.— 1971.— N 10.— S. 109—117; Jorissen I., Meyer H. B. Zeichen und Symbole im Dottesdienst. Sichbare Zeichen unsichtbarer Wirklichkeiten.— Innsbruck; Wien; München, 1977.— S. 111—137.

[175] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 92—93.

[176] Pasierb J. St. Rewolucja w architekturze (Najnowsza architektura kościelna w Szwajcarii) // Sodalis.— 1962.— N 4 (402).— S. 114—118.

[177] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 22.

[178] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 94.

неоднозначністю, які, власне, й мають на меті розвивати необхідні риси творчої активности реципієнта[179]. Врешті, робиться висновок, що поєднання символу, абстракції і літургії є запобіжним засобом від загибелі християнського символу[180]. Суттєво, що поняття літургії і символу у теології нероздільні: літургія символічна, символи є мовою і знаками літургії. Поняття абстрактности віддаляє від особовости Бога, Його конкретности. Для розуміння і осягнення Абсолюту саме і посланий Син Божий. Абстрактність не додає нічого у пізнанні Абсолюту, як і всі лише людські засоби. Пізнавати необхідно втілення Абсолюту.

По-перше, ані літургія, ані символ не загинуть від людського лишень бажання — вони дійсно існують у світі (хоч би історія людства — невпинна літургія, що відбувається повсякчас тисячі років). По-друге, піднесення абстрактного мистецтва до рівня цінностей символу і літургії свідчить про перехідність такого типу мислення, адже абстракція — лише один із видів та засобів смислового і формального уявлення. Врешті, символ, як і Бог,— вічні. Власне символ є засобом і результатом представлення божественних цінностей. А фіґуративне зображення невіддільне від символу, який завжди конкретний та осяжний у представленні абстрактних та трансцендентних цінностей. Представити безконечне легше через скінченне, аніж через нескінченне, невидимого Бога через видимого. Якби було навпаки, не з'явився б Ісус! Властиво, у цих міркуваннях нерідко відбувається підміна понять — не символи гинуть, а зображення, змінюються стиль, мода, смаки. „Святе місце пустим не буває", тому що у ньому після усього залишається символ. Тут символ треба бачити як філософію, віру, мистецтво, а не форму вимови, яка набридла обивателеві. Зміна символів і символіки — це, властиво, зміна віри. А заперечення символів, причому конкретних, а не лише символіки як такої,— це вже невіра.

Тобто відповідь на це питання має бути: так чи так, а не і так, і так. Західні богослови також стверджують, що символічне мистецтво завжди сакральне, символами і знаками вказуючи на ідеї чи явища, історію і сучасність[181], мовою умовних знаків[182] виражаючи складні ідеологічні і філософські тези, правди віри і мову Біблії, духу, смисл літургії. Увесь надприродний світ, метафізика, абстракція, догмат віри, катехитичне вчення виражались багатою мовою символів, а також алегоріями, персоніфікаціями, образами, які нерідко перетворювались на декор святинь. Тут треба відзначити, що символ представляється образом як певною формою, натомість алегорії, персоніфікації — рівні символізації, які аж ніяк не замінюють символу, можуть лише входити до його представлення, але самі символами не є. Згадувана ж декоративність є виражальним засобом і нічого спільного із суттю символу не має. Хоч символ як такий може виглядати і декоративно за формою, але сама декоративність ніколи не породжує символу. Тут виразно треба розрізняти причину (символ) і засіб. Може бути декоративність, але не як самоціль. Так само натуралістичність, якщо її можна вважати антонімом декоративности, завжди може бути символічна, оскільки як відображення може нести інші змісти та контексти, які виходять за межі зображуваного.

---

[179] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 94.
[180] Там само.
[181] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 50.
[182] Białostocki J. Sztuka cenniejsza niż złoto.— S. 22.

Західні богослови відзначають зменшення символічности мистецтва починаючи від середньовіччя[183]. З іншого боку, вишукують певної компенсації цих втрат, розуміючи, що повторення старих стилів — не вихід із ситуації, який засадничо ними ж і заперечується. І тут з'являється феномен абстрактного мистецтва з його, на думку авторів, умовністю, знаковістю і символічністю, а непередбачуваність укладу світла і кольорів, вільна ритміка і контраст, стилізація і деформації (чого?— *Ю. К.*) ніби самовільно чи спонтанно спонукують рефлексію, діалог, питання, доповнення, включаючи оптичний і колористичний ефекти, гру і життя форми, заново формуючи твір. Це викликає переживання, а понад то — внутрішній зв'язок реципієнта і твору[184]. Усі ці міркування досить точно стосуються характеристики абстрактного мистецтва, його сприйняття, але при чому тут сакральність, якщо немає меж інтерпретації! Власне кажучи, глядач може побачити і відчути що завгодно. Гра, випадок, спонтанність можуть не дати потрібної рефлексії, не вивести на діалог.

Натомість автори знову стверджують, що реалістичне мистецтво швидше монологічне, ніж діалогічне. Тобто виразно проглядається проблема комунікативности сакрального мистецтва. Хочеться запитати: а молитва — це діалог чи монолог? І тут можуть бути різні відповіді. Але хто відповість, чи діалог відбувся, чи почутий монолог? Зрештою, яка різниця? Адже класичне канонічне сакральне мистецтво найменш реалістичне. Можна навіть стверджувати, що його умовність більша, ніж абстрактного мистецтва, оскільки абстрактне мистецтво передусім формально нефіґуративне, натомість умовне (ікона) змістовно нефіґуративне, бо реальні зображення насправді малореальні — вони трансцендентні за визначенням.

Отже, умовність сакрального мистецтва, може, є його найочевиднішою ознакою, натомість очевидною ознакою абстрактного мистецтва є його засаднича безумовність, брак будь-яких попередніх умов при створенні чи сприйнятті, інакше воно не буде абстрактним. Будь-яка сюжетність чи фіґуративність, навіть символічність, будучи певною умовою, стає ознакою конкретности, неабстрактности. Західному богослов'ю не дає спокою питання, чи усталені традицією символи надалі залишаються зрозумілими сучасному реципієнтові, наскільки літургія сприймається людиною і яка її результативність[185]. Відповідь на це питання необхідно давати власне самим богословам, тобто ставити його собі: чому виникло питання, що людина може не розуміти у засаді своїй вічних символів? Адже християнство ввібрало у себе майже весь попередній досвід шукання Бога людиною, властиво відкриття світу як Божого замислу, врешті, як пізнання його — світу і самої людини у ньому. Чи, може, досвід цей і християнські цінності, а радше взагалі релігійні цінності потребують удосконалення? Бо в літературі як для богословів, так і для архітекторів вказується на багату символіку літургії, присутности Христа[186].

---

[183] Ringger K. Zum Begriff der kirchlicher Kunst.— S. 455.

[184] Ostlender H. Lebensvolles Kunstschauen.— Kalendkirchen, 1960.— S. 20; цит. за: Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 95.

[185] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 95.

[186] Palacios M. L'altare e i suoi servizi // Fede e Arte.— 1965.— N 2.— P. 175—204; Moosbrugger O. Die katolische Kirche als Bauherrin.— S. 361—362; Kobielus S. Podstawy biblijne i symboliczne budowli sakralnej // Ateneum Kapłańskie.— 1989.— T. 113.— Zesz. 1 (482).— S. 3—13.

Проте „означування“ Христом літургії недостатнє — Христос присутній не лише як знак і навіть не лише як символ, а як насправді присутній реальний і дійсний у пережитті вірних, у їх щирій молитві, і тільки завдяки цьому вони стають частиною Його, причащаючись. Власне цього „стидливо“ побоюються західні богослови, переносячи дійсну присутність Христа, дійсну участь вірних у позачасових таїнствах лише на її знак, трактуючи символ власне як знак, як абстрактну присутність Бога, беручи його у природі Бога невидимого, недосяжного, у людських термінах — абстрактного. Може, незручно їм визнати, що ось тут Ісус, поруч. Адже відразу хтось скаже: доведіть це, оскільки доведення раціо є духом західної цивілізації. Може, не вистачає сміливости, адже усі ці розумування про абстрактне мистецтво, про знаки є спробою закамуфлювати просту відповідь на просте питання. Уся ця німецька, італійська, швейцарська література добре працює у системі світських знань, естетики, мистецтва, релігійної філософії, соціології, проте не є теорією, а тим більше практикою святости, духовности, утім також у їх просторових та часових вимірах і втіленнях як осяжних для людини, показуючи засобами сакрального мистецтва шляхи до справжньої духовности. Тут важливо також, як ми називаємо того, хто сприймає — вірний чи реципієнт,— як абстрактного (!) сприймача чи цілеспрямованого на духовне сприйняття.

Освячуються стаціонарні престіл і храм, а переносний (рухомий) престіл, каплиця, приватний ораторіум або інші місця, тимчасово призначені для літургії, благословляються[187]. У дособорні часи багато уваги приділяли ритуальній сакралізації простору — виведенню його зі світського ужитку, переміні конкретних елементів земної реальности шляхом присвяти їх Богові, засвідчуючи співіснування поряд світів сакрум і профанум[188]. Протестантська теологія акцентує власне цей момент, оминаючи таке важливе для католицького і православного богослов'я визнання реальної і постійної присутности Ісуса в Євхаристії і поза літургією[189]. До IV ст. не було освячення храмів — завдяки присутності спільноти вірних і їх священних чинів громада ставала посвяченою[190]. Важливо, що власне обряди, зокрема освячення престолу і храму, несуть у собі смисли, які зміцнюють традицію своєю незмінністю, ґрунтованістю на першоджерелах[191]. Послідовність обряду вирізнює найважливіші складові священного простору: наріжний камінь, престіл, громада вірних, ієрархічність структури, світло, а також свідомість присутности Ісуса серед громади на молитві (Мт 18, 20).

Літургія у храмі західної християнської традиції після Другого Ватиканського собору. Сучасне західне богослов'я ставить низку запитань найперше перед собою, а також перед творцями сакрального мистецтва.

Чи справжнє сакральне мистецтво може існувати без літургії? Що, властиво, первинне? Які взаємні зв'язки існують між ними? Що теоре-

---

[187] Nadolski B. Liturgika fundamentalna.— S. 164.

[188] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 105.

[189] Там само.

[190] Klostermann F. Prinzip Gemeinde. Gemeinde als Prinzip des kirchlichen Lebens und der Pastoraltheologie als der Theologie dieses Lebens. Wiener Beiträge zur Theologie 11.— Wien, 1965.— S. 50.

[191] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 108—110.

тично і практично означає первинність літургії у християнському мистецтві, особливо сучасному? Чи існують загрози *per excessum* і *per defectum*? У чому, власне, сучасність храму? Чи кожен вдалий архітектурний твір, створений автором як храм, є ним насправді? Чи достатньо тут добрих намірів і переконання архітектора? Якими додатковими знаннями він мусить володіти, щоб створити сучасний сакральний об'єкт?[192]

Серед відповідей почуємо такі: володіти професією і ремеслом, техніками і технологіями, а насамперед володіти необхідним мінімумом знань основ віри, теології і літургії, для яких має слугувати споруджуваний об'єкт. Творець святині мусить жити своєю вірою, брати в ній участь, передусім у літургії. Це допоможе йому увійти в життя церкви з допомогою священних знаків і символів надприродної реальности, полегшить йому актуальне переживання реальностей віри[193]. Храм, його вистрій має допомогти сучасному світові, а в ньому людині віднайти первинні міжлюдські стосунки[194], певну рівновагу. Відкриття духу літургії і побожности є віднайденням самого Бога також художніми і естетичними засобами вираження[195]. Властиво, Бог є найглибшим джерелом кожного мистецтва, від якого починається культ[196]. У спільних інтелектуальних, теологічних, мистецьких, а також фінансових, організаційних і технічних зусиллях має поставати святиня на честь Бога — „благословенні ті, що тебе звели"[197].

Західні богослови виділяють дві принципові основи сакральної архітектури: по-перше, вона мусить представляти справді цінну творчість своєї епохи і, по-друге, бути скерованою на виконання завдань культу[198]. Важливими є пошук духу літургії, врахування її традиції, досвіду поколінь[199]. Інтегральним критерієм правдивих і зразкових сучасних храмів виступає урахування мистецьких, урбаністичних і соціологічних аспектів, як підкреслює кардинал Леркаро. Щойно тоді можна створити храм, проникнутий правдивим знаменням святости і автентичної духовности[200]. Натомість часто виступають характеристичні помилки, досить популярні у певних колах: схильність до перенасичення і багатослів'я та надмірне вихолощення і відкидання традиційних форм внутрішнього вистрою храмів[201].

Після Другої світової війни при відбудові знищених храмів неможливо було відразу відтворити усе багатство їх внутрішнього вистрою, тому утвердилась тенденція дуже скромного убранства відбудовуваних святинь, яка швидко переросла в естетику аскетизму і суворости, що відбивало загальний настрій післявоєнної доби. Разом з тим у священиків і

---

[192] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 118.

[193] Alsteens A. Liturgia i teologia a wyczucie teraźniejszości // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1969.— N 4—5.— S. 226—227, 229.

[194] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 123.

[195] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 118.

[196] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 15.

[197] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 118.

[198] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 73.

[199] Antoniutti I. Liturgia e ispirazione artistica // Fede e Arte.— 1958.— N 1—2.— P. 10.

[200] Lercaro G. Domus Dei // Там само.— 1959.— N 1.— P. 5—6.

[201] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 118.

архітекторів з'явилося помилкове відчуття „неважливости" багатьох атрибутів службового і символічного характеру, а з цими відчуттями і переконання тривіальности завдання будови святині. Такі настрої підсвідомо готували і літургійну реформу, насичували духом необхідности істотних змін у церкві. Розпочалися богословські дебати на широкому історичному матеріалі про взаємини літургії і мистецтва[202].

Взаємні впливи і проникнення літургії і мистецтва виявили позитивні і неґативні приклади. Усталилось переконання, що епохи бароко і рококо, створивши помпезні вівтарі, маєстатичний внутрішній вистрій храмів, прислужились до домінування естетизації, настроєвости, почуття, враження, пишности, надмірности мистецтва над літургією, яка була відтиснута на другий план. Акцентується на тому, що головні престоли храмів, найчастіше споруджені під стіною пресвітерію в оточенні багатої з теологічної і біблійної точок зору іконографії та символіки, часто являючи собою видатні твори мистецтва, залишаються малофункціональними з літургійного погляду — „малолітургійними" у сучасному розумінні. Саме ці найбільш удекоровані частини святині притягують головну увагу вірних, а не престіл чи обряди, що відбуваються[203].

Сьогодні церква ставить вимогу, що жоден з культових об'єктів не може бути зведений лише до ролі мистецької пам'ятки чи туристичної атракції, а мусить *жити літургією*, причому сучасною, післясоборною. Виникає при цьому питання — яким чином? Історична сакральна архітектура постала у своїх часах і мусить бути оцінена також відповідно до тодішніх уявлень шляхом нинішніх широких міждисциплінарних досліджень, що виявлять її часопросторову перспективу[204]. Пристосування до сучасних літургійних вимог шедеврів сакральної архітектури минулих епох постало складним завданням для Західної Церкви. Спроба внутрішнього переоблаштування храмів до сучасних літургійних вимог з точки зору сьогоднішніх естетичних критеріїв теж увійшла у колізії з проблемою збереження автентичности та вимогою багатокритеріальної незмінности пам'яток минулих епох. З іншого боку, певна абсолютність творів мистецтва, яку вони здобувають з часом, спричинює те, що їх художній образ, а з ним і уявлення, які їх породили, починають набувати самодостатности і універсальности — тут криється загроза вироблення понадчасових критеріїв сакрального мистецтва, які канонізують певні взірці, як це вже було зроблено щодо готики як ідеального сакрального стилю.

На думку теологів, суть нової концепції внутрішнього облаштування храму схована у самій його архітектурі, структурі і конструкції. Свідомо впроваджена стриманість в іконографії — центр інтер'єру храму в сучасному теолого-літургічному розумінні — не полягає у концентрації препишного змісту, „тлуму" святих і ангелів, а в увазі і пережитті певного вибраного змісту чи іконографічного представлення. Сьогодні існують загалом інші потреби віруючих, особливо щодо символічного виміру дійсности[205]. Тут варто зауважити, що у наведених міркуваннях проводиться наскрізна думка щодо змінности у часі не лише потреб віруючих, за

[202] Wagner J. L'art liturgique et la pastorale.— P. 118—126.
[203] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 119.
[204] Там само.— S. 119—120.
[205] Там само.— S. 120.

якими розуміються уявлення про стереотипи, смаки, може, навіть моду, а передусім „символічного виміру дійсности“, тобто змінности символу і як засобу передання (тоді що замість нього?), і як безмежного виміру означуваного, для якого власне й існує символ, і ніяка інша категорія його замінити не може. Ця нестримна жага щось змінювати, якесь заперечення сакральности, сховане у цьому, є боязливістю незмінности, синонімічною страхові перед Богом.

Слушне напевно визначення: „Коли *дивимось на літургію очима мистецтва,* предстане воно перед нами як чудесна група форм: кольорів, звуків, жестів, які живо промовляють до сердець, вразливих на красу і естетичну оправу Служби Божої у храмі“[206]. Проте при зовнішній привабливості такого міркування не можемо позбутись враження, що йдеться про літургію як щось складне, незрозуміле, а тому у сприйнятті як щось недосконале, яке потребує додаткових знань та чуттів, а не приходить легко саме, тому потребує естетичної оправи та інших людських зусиль. Тут забувається головне: літургія — це дійство не від світу цього, комунікація з понадкомунікаційним, говорячи структуралістською мовою — вихід за межі системи, за межі усіх мега- і понадсистем, у якому людське з усіма естетиками, етиками і істинами нескінченно мале, бо людське. Не треба забувати, що власне естетика, етика і істина (у такому або якому завгодно порядку — як краса, добро, правда) — власне людська дорога пошуку усіх „над-“, і тут цих доріг безліч — наївних і проникливих, інтелектуальних і красивих, страшних і трагічних. І всі вони можуть виявитись істинними дорогами правди — і нема тут критерію, і нема дороговказу, крім літургії та молитви. Згадаймо історію об'явлень — на яких несподіваних дорогах зустрічала людина Того, кого завжди шукала.

Та простежимо далі арґументи західного теолога щодо будови святині.

Надмірності чи порушення у цій справі виникають нерідко через брак критичної оцінки старого і нового. Ціла справа літургійної віднови прямує до простоти, автентичности, вимови матеріалу, концентрації. Сучасна людина, живучи під тиском галасу і багатослів'я, підсвідомо шукає у храмі тиші, зосередження, певного аскетизму, завдяки яким шляхом рефлексії, медитації, контемпляції зустрічається зі самим Богом. Річ полягає у поєднанні *модного* літургізму і тенденції до музейної цінности храму. У справі іконографічної концепції храму післясоборна віднова дає значну свободу вибору, дотримуючись ладу, поміркованости, ієрархії[207]. У цій вимозі криються найбільші небезпеки, оскільки архітектор мусить мати не лише богословські знання, а й інтуїцію, відчуття віри, що приходить з величезним досвідом будови святинь. А якими будуть храми, на яких архітектор набирав цього досвіду? З іншого боку, розумінням усіх тонкощів не лише архітектури, а й естетики, психології творчости мусить володіти священик. А скільки їх є і де набрати таких архітекторів-богословів чи священиків-творців?

Напевне, відповідний кодекс правил, канонів, взірців — просто незамінна допомога у цій справі. Адже самі західні богослови критично оцінюють практику такого „звільнення“ храмів від атрибутів, при якому

---

[206] Szamota St. Pobożność Kościoła // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1964.— N 2.— S. 95—103.

[207] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 121.

святиня звільняється від найнеобхідніших символів[208], визнаючи причиною цього незнання низьку інтелектуальну і мистецьку культуру, брак відповідальности[209]. Поширилось уявлення про необхідність нейтральности сакральної архітектури[210], про яке прямо не сказано у документах собору, з'явилися ознаки новітнього іконоборства, з'явився „нездоровий пуризм", нищення старих творів сакрального мистецтва, зникнення відчуття краси не лише в естетичному плані, а й сакральної краси, врешті, церковної святости, затирання сакральности святині загалом.

Відкритість на сучасність не мусить означати посередність чи бездумне і некритичне черпання зі сьогоднішнього хаосу мистецьких шукань[211]. Постало пряме запитання: хто вирішує вистрій храму? І визнання: Другий Ватиканський собор, не давши детальних технічних чи хоч би рубрикативних директив щодо мистецьких і функціональних аспектів облаштування храму, *дуже обмежив сакральне мистецтво*[212]. Унаслідок цього сталися розбіжності між літургією і мистецтвом[213], виявились непорозуміння у їх взаємодії, зокрема вимоги творчої мистецької ініціативи, і при цьому ігнорування основ віри і пріоритету літургії спроваджують релігійну творчість, особливо храмову, до абсурду, що підрізує самі корені християнства[214]. Лунають голоси, що сама літургійна реформа є перервою в історичній континуації християнства[215]. Лише спільна діяльність фахівців у сфері літургії, теорії мистецтва і мистецької творчости може дати добрі результати[216]. Тут принагідно треба зауважити, що атмосфера віднови віри, що нуртувала півстоліття на Заході, розвинула низку питань ставлення людини до віри, поставивши нові проблеми, зокрема ставлення віри, літургії, ритуалу до творчости у сфері сакрального, зокрема мистецтва — іконопису, просторової організації і облаштування храмів.

Такої глибини розробки цієї проблематики, усвідомлення її всіма учасниками храмобудування у східному християнстві немає як з огляду на інший характер внутріцерковного розкладу сил і пріоритетів, так і на засадничу традиційність східної гілки християнства, яка не породила подібних проблем і не пішла шляхом реформування богослужіння.

Західне богослов'я виразно розділяє минуле і сучасне, як два часи, дві реальності, відносячи такий поділ до усієї теологічної, літургійної, естетичної, мистецької парадигм. Так само будова храму була іншою колись, аніж стала тепер. У храмах минулих часів наростають і нашаровуються елементи простору — ієрархізація інтер'єру домінує над його функціональністю, літургійною службовістю[217]. Хоч на початках християнства літургія не відбувалася при монументальних вівтарях, а на жер-

---

[208] Chrzanowski T. Kościół jako muzeum...— S. 264; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 121.

[209] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 121.

[210] Gieysztor-Miłobędzka E. Vaticanum II Tridentinum Versus. Relacje pomiędzy sztuką a liturgią // Sztuka a religia. Praca zbiorowa / Red. W. Leszczyński.— Warszawa, 1991.— S. 53.

[211] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 121—122.

[212] Там само.— S. 122.

[213] Gieysztor-Miłobędzka E. Vaticanum II Tridentinum Versus...— S. 50, 54.

[214] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 123.

[215] Gieysztor-Miłobędzka E. Vaticanum II Tridentinum Versus...— S. 56.

[216] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 124.

[217] Там само.

товних столах, які ставилися на гробах мучеників, єпископів, до них відбувалися процесії, прощі. Особливо це стосується базиліки св. Петра у Римі на Латеранському пагорбі (mater et caput omnium ecclesiarum urbi et orbis). Саме тут сакральний простір виступає як місто Боже (Civitas Dei), у якому міститься священне згромадження (plebs sancta), яким керує Божий консул (Dei Consul), аби разом втілювати (Res publici) Євхаристію і Слово[218].

Дослідження літургійних аспектів розвитку храмового простору вилонило ряд проблем і актуальних тем: приватні приміщення як місце громади вірних; одно- і багатофункціональність простору і його зон; обладнання і вистрій інтер'єру храму; святий стіл і вівтар у літургійному просторі; кількість, функція, форма і мистецька вартість вівтаря; чи і для чого celebratio versus populum; пріоритет Слова у структурі храму; паралітургійні і позалітургійні функції; світло — символічна і практична функції у храмі; атмосфера і психологія храму[219].

Підкреслюється, що літургійність храму постає у суспільному вимірі і у вимірі спільноти, які становлять основу організації і структури сакральної архітектури. Властиво, простір храму уможливлює і організовує літургію, а інтелектуальні і практичні зусилля об'єднують у цілісність літургію і мистецтво[220], інакше вона втрачає свою ідентичність. Тут важливо розрізняти: є сакральне мистецтво частиною мистецтва взагалі, чи чимось виходить за межі мистецтва, чи має іншу природу. Необхідно відзначити, що усі відповіді правильні: сакральне мистецтво є частиною мистецтва, хоч іншою своєю частиною виходить за межі мистецтва, тому що має іншу природу. Тобто та частина, яка перебуває у людському віданні, має мистецькі ознаки, а частина, яка втілює саму літургію, належить до „надприродного", має ознаки іншої краси — часточку універсальної краси, яка не залежить від часу і місця. Хіба не такому критерію відповідає високе мистецтво? Отже, маємо ніби два критерії визначення сакрального мистецтва — відчутної людськими чуттями краси і духовної краси, яка осягається цілісним ставленням до об'єкта.

Історично літургія від початків пов'язана з мистецтвом, хоч за своєю природою незалежна від нього[221]. Літургія не існує для мистецтва, а мистецтво у свою чергу не становить суті літургії[222], хоч естетичні і мистецькі цінності відіграють у ній важливу роль. Надмірний естетизм, нездорова естетизація вистрою, обрядів, співів провадить до переакцентування емоційних, чуттєвих аспектів[223]. Мистецтво служить літургії — воно є не так метою, як засобом літургії. Лозунг „мистецтво для мистецтва" не є абсолютом, особливо у сакральному мистецтві. У теологічному значенні тотожними є сакральне, літургійне і церковне мистецтво[224].

Поширена аналогія: як філософія є помічницею теології, так сакральне мистецтво є помічницею літургії[225]. Це можна розуміти як особисту

---

[218] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 125.
[219] Там само.
[220] Regamey P.-R. Art...— P. 105.
[221] Wagner J. L'art liturgique et la pastorale.— P. 109.
[222] Там само.— P. 108.
[223] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 126.
[224] Там само.— S. 127.
[225] Там само.

зустріч із сакрумом через призму мистецтва в літургії: „Чим віра є для розуму, тим літургія — для мистецтва"[226]. Правильне і зворотне твердження: „Чим розум є для віри, тим мистецтво є для літургії". Мету і роль сакрального мистецтва визначають завдання досягнення автентичности і більш результативного уреальнення Таїнств, які реалізуються у літургії[227]. Звідси усталене окреслення сакрального мистецтва як вершини будь-якої релігійної творчости[228]. Сам митець, який працює у ділянці сакрального мистецтва, мусить слідувати літері і духові літургії[229]. Другий Ватиканський собор уточнив теорію сакрального мистецтва[230], зокрема, найменував творця сакральних творів сакральним творцем. Він має завданням не так відкривати, повторювати, копіювати, як формувати простір, а разом з тим і *сакральну дійсність*, говорити мовою свого часу, створюючи оригінальний твір, уповні літургійний[231]. Західне богослов'я звертає увагу на те, що сакральне мистецтво має виражати красу Бога, хоч це цілком не означає, що його твори мусять бути лише гарні. Сакральне мистецтво є художнім, а не естетичним вираженням християнських таїнств: „Йдеться не про створення творів, приємних для ока. Ми призвичаєні до образу пієти чи розп'яття до такої міри, що не завжди усвідомлюємо, що у цих творах немає нічого естетичного, гарного, навпаки — вони страхітливо неестетичні"[232].

Тобто, розуміючи під естетикою чуттєвий бік ставлення людини до світу, відзначимо, що осягнення нею краси як вищої міри чуттєвого відбувається через духовне напруження, пережиття, які у сакральній сфері мають багато трагічних і страшних для людини відчуттів, оскільки вона не лише є „споглядачем мистецьких творів", а переживає їх як дійсно свою історію, події, які відбуваються з нею, учасником котрих вона є. У цьому іншість сакрального мистецтва і сакральної естетики: будучи відображенням, вони водночас є і відбуванням, здійсненням цього відображуваного — саме це випливає з богословської доктрини. Це найбільшою мірою стосується сакральної архітектури, яка творить не лише відображення-пережиття, відображення і подію водночас, а, творячи місце для богослужіння (своєрідне ритуальне відображення події), створює мовби саму подію у просторі і часі — тут і тепер. І тільки переживаючи подію, ми отримуємо чуттєвий досвід, який можемо вважати нашою присутністю у священній події, яка водночас є і нашою естетикою цієї події.

Необхідно відзначити, що „сакральна творчість", „сакральний творець" в українській мові означають набагато вищий ступінь сакральности, аніж створення лише творів сакрального мистецтва. Можливо, тут їх можна описати як відношення знака й означуваного: літургія у чистому вигляді сакральна творчість, означуване — його „створення", власне

[226] Szamota S. Sztuka w służbie liturgii // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1958.— N 4.— S. 319.

[227] Regamey P.-R. Art...— P. 103.

[228] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 127.

[229] Seasoltz R. K. The House of God...— P. 45.

[230] Pasierb J. St. Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vatikanum II // Collectanea Theologica.— 1970.— N 3.— S. 9.

[231] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 127—128.

[232] Pasierb J. St. Vaticanum II o sztuce sakralnej // Tygodnik Powszechny.— 1964.— N 27 (807).— S. 3.

перетворення, перевтілення у таїнстві Євхаристії. Митець натомість творить лише твори сакрального мистецтва, тобто означує певну дійсність, і творчість його сакральна настільки, наскільки нероздільні знак і означуване. У цьому розумінні він учасник творення сакрального — сакральний митець, але без літургії, без Слова його творчість не досягатиме результату, а залишиться лише знаком, не перейде у символ, хоч у його творчості є момент Абсолюту — краси, яка робить творчість ідеальним моментом буття. У свою чергу Євхаристія — знову знак і означуване, символ, що розгортається до Святого Духа, а через нього до Трійці, до Бога-творця. І тут справді високою видається сакральна роль митця у співтворенні сакруму.

Для розуміння сакрального мистецтва важливим є розуміння самої літургії, суть якої найстисліше становлять: 1) святий чин, виконання священництва Ісуса (*sacra actio*); 2) видимі знаки (*per signa sensibilitia*); 3) суспільний і публічний (громадський) характер (знак єдности і спільности християнської громади); 4) здійснення таїнства спасіння (*mysterium salutis*); 5) культ містичного тіла (Христос — голова, учасники літургії — тіло); 6) знамено інкарнації і сакраментальности; 7) подія церкви, що відбувається у часі і просторі (*hic et nunc*); 8) есхатологічне знамено (пасхальне таїнство, що відбуватиметься аж до пришестя)[233].

Тобто літургія, будучи надприродною дійсністю, виражається як *actio sacra* через знаки, хоч сама не є ані знаком, ані символом[234], не є ані наслідуванням, ані грою, ані якимось удаванням. Під час літургії присутній сам Христос, і завдяки цьому освячується сама людина, у цьому автентичність події. Справжнє сакральне мистецтво робить літургію видимою через свої засоби вираження, збільшуючи її цінність для людини. Структура, форма, величина, кількість і пропорції елементів, гармонія, колористика храму мають служити літургії. Таке ж завдання мають слова і спів, сприйняття жестів і рухів[235], діалог священика і вірних[236].

Під час літургії, яка сама є жертвою, відбувається чин спасіння. Літургія — це поновлення щоразу жертви самого Ісуса на хресті[237], а Євхаристія — центральний елемент культу церкви, священнодія спільноти. Усвідомлення цього безпосередньо впливає на архітектуру[238], яка, будучи введеною до обрядовости і культу (церемонії, слово, поезія, різьба, малярство), активно впливає на внутрішній світ людини[239]. Сакральне мистецтво називається також священним або навіть святим мистецтвом (ars sacra), яке покликане формувати простір храму і служити священним обрядам (sacra mysteria)[240]. Ставлячи головною вимогою просторової організації храму його центричність, яка відображає христоцентричність

---

[233] Lengeling E. Die Bedeutung des Tabernakels im katholischen Kirchenraum // Lititgische Jahrbuch.— Münster, 1966.— Heft 32.— S. 27—52; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 128—129.

[234] Lengeling E. Die Bedeutung des Tabernakels...— S. 40.

[235] Там само.— S. 110—111.

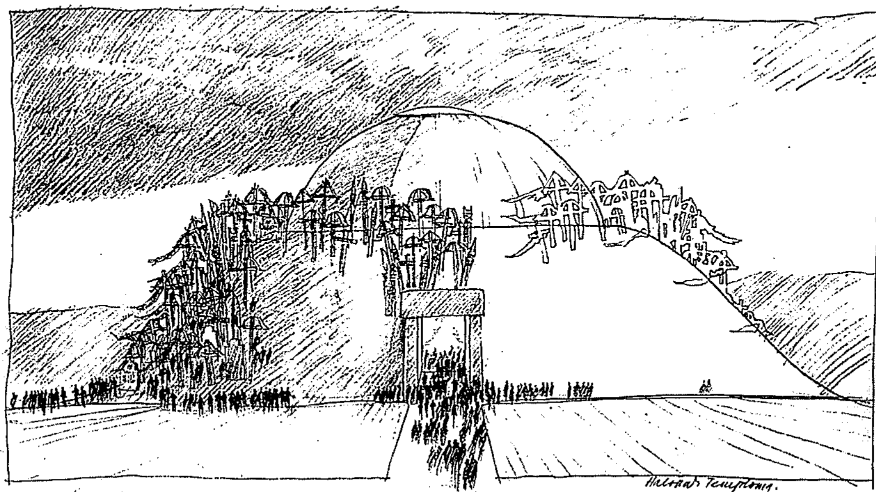
[236] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 129.

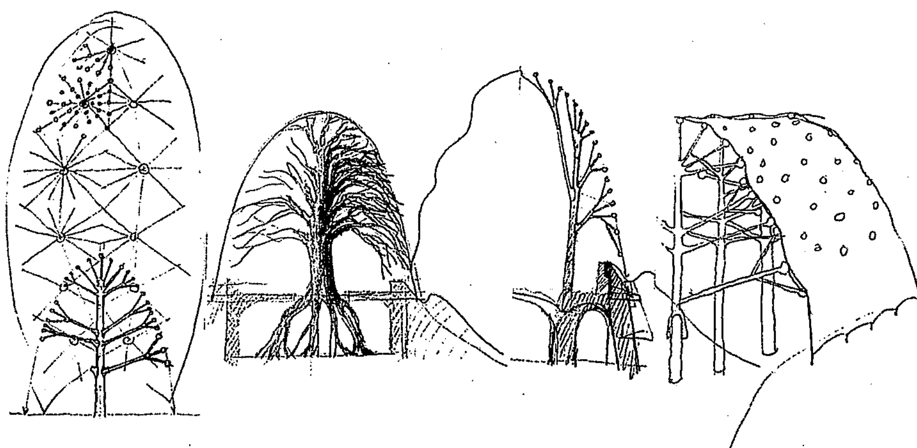
[237] Sheed F. J. Ofiara Mszy Świętej // Teologia dla początkujących.— Kraków, 1962.— S. 170—173.

[238] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 108.

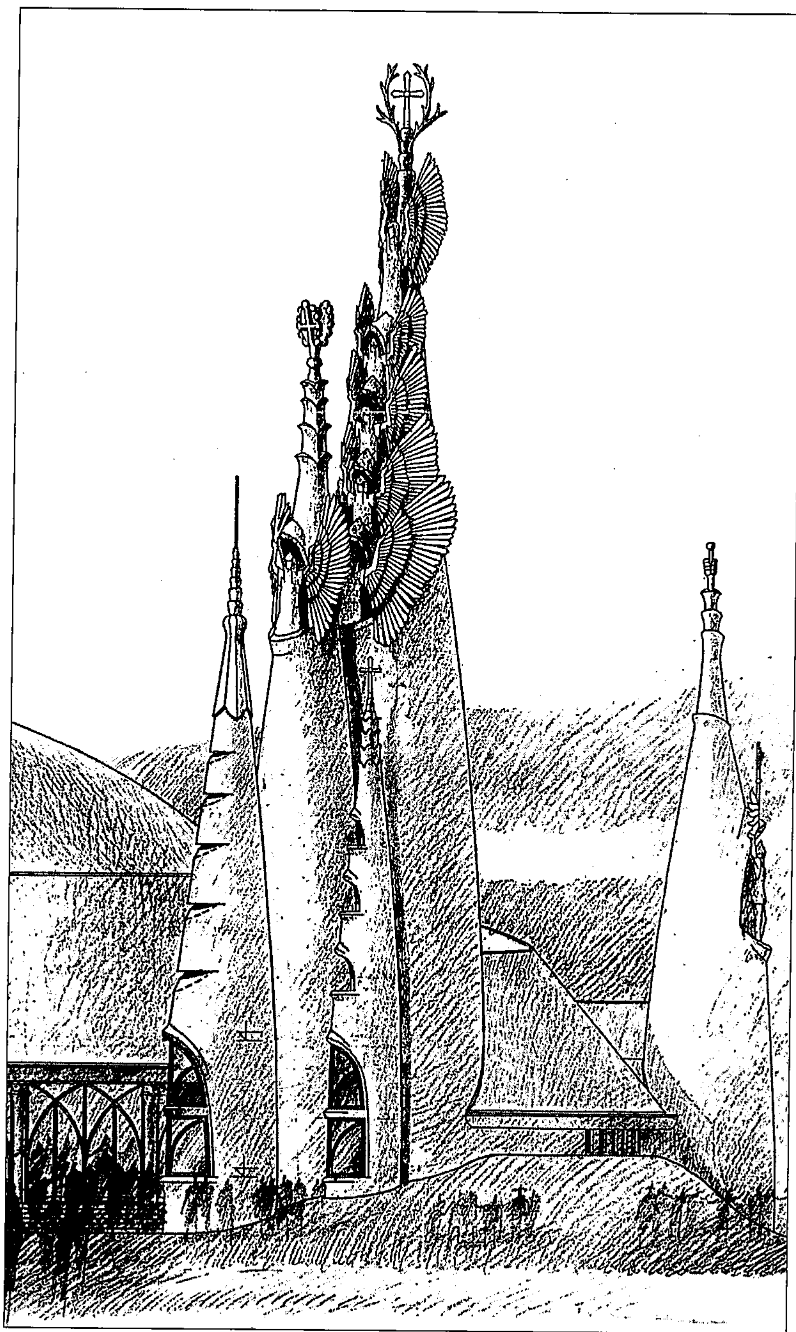
[239] Manfredini E. Riflessi della reforma liturgica...— P. 246.

[240] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 24.





7. Меморіальна церква у Будапешті і церква лісу (начерки).
1990-ті рр. Архітектор Імре Маковеч



8. Церква у Будапешті і громадський центр.
1990-ті рр. Архітектор Імре Маковеч

літургії, а водночас і найзручніші умови для розташування вірних довкола престолу, який символізує Христа, навкруг якого власне згромаджується спільнота вірних[241], Західна Церква вбачає у цьому повернення до праджерел раннього християнства — як ті найдавніші храми служать дотепер відправленню літургії, так само сучасні храми могли б служити для цього у давніх часах[242]. Проте історично складений тип протяжного простору храму (так званий латинський хрест, базиліка) з розміщеним у віддаленій апсиді престолом віддаляв від нього вірних. Але це було обумовлено важливістю осі „схід—захід" у храмі, що виразилось її завершенням на сході вівтарем і престолом. Натомість теоретично правильне розташування вірних довкола престолу спричинює розпорошення їхньої уваги виглядом учасників богослужіння, яких вони спостерігають навпроти себе. У цьому випадку пропонується розташовувати вірних з трьох боків престолу[243].

Літургійна конституція ставить вимогу властивого масштабування простору храму, видимости і чутности богослужіння, а також відчуття співучасти в літургії[244]. Під час богослужіння відбувається процес взаємної комунікації вірних з допомогою знаків і символів, що творять специфічний інформаційний код, спричинюють різноманітні реакції, рефлексію, медитацію аж до свідчення Слова[245]. Така літургійна зустріч і міжлюдські пов'язання виступають поєднанням самого Бога з людьми[246]. Площиною такого контакту виступає храм, його внутрішній вистрій.

Постають питання: як зрозуміти простір храму? Чи обмежується храм простором і часом? Чи його межі визначають стіни? Якою мірою відкритий простір може мати сакральний характер — стає відкритим храмом? Чи можна говорити про сакральний характер простору, який виконує також несакральні функції?[247] Західне богослов'я і культура визнають домінуючу роль архітектури серед усіх мистецтв[248]. Архітектура є мистецтвом у якнайповнішому розумінні[249], що визначає її відповідальність за все сакральне мистецтво[250], створює житлові будинки для звичайних людей, замки — для володарів, цвинтарі — для померлих, храми і святині — будинки для Бога[251], найвідповідніше місце, у якому Бог через сакраменти приходить безпосередньо у цей змінний світ[252]. У тра-

---

[241] Małaczyński Fr. Funkcje świątyni katolickiej w świetle teologii, liturgii i tradycji // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1984.— N 3.— S. 210.

[242] Ghetti B. M. A. Il problema construttivo ed estetico della chiesa.— P. 122.

[243] Seasoltz R. K. The House of God...— P. 139—142.

[244] Muck H. Kommentar zur Instruktion // Christliche Kunstblätter.— 1965.— N 1.— S. 4.

[245] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 133.

[246] Schlemmer K. Bausteine für den Gottesdienst. Von der Theorie zur Praxis.— Würzburg, 1980.— S. 40.

[247] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 134.

[248] Baur H. Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz.— S. 109; Nervi L. Problemi dell architettura sacra // Fede e Arte.— 1965.— N 4.— P. 444—451.

[249] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 6.

[250] Debuyst F. Le probleme actuel de l'art sacre // Art d'Eglise.— 1958.— N 105.— P. 139; Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 6.

[251] Grosche R. Überlagungen zur Theologie des Kirchenbautes // Das Münster.— 1960.— Heft 9/10.— S. 345; Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 10—11.

[252] Lukken G. M. Czy liturgia ma przyszłość? // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1970.— N 2—3.— S. 115.

диції язичницьких вірувань святиня завжди є лише місцем перебування Бога, у християнстві ж — місце зустрічі Бога з людьми і кожною окремою людиною[253]. Митець застосовує свої засоби вираження, використовує сучасні форми зі сталі, бетону, скла, творить у своєму часі, а головним завданням у сакральній споруді виступає здатність архітектора оживити свій твір, вдихнути у нього дух, який би освячував його[254].

Існують дві тенденції розвитку архітектури храмів у католицизмі з огляду на стосунок до засобів вираження: 1) сакральна архітектура, що ставить за мету говорити мовою сучасних світських просторових засобів, які не відділяють цю архітектуру від світської, наближаючи її до людських стереотипів простору, а разом з тим і Бога до людей (як уважають прихильники цієї тенденції); 2) сакральна архітектура, яка постулює віддільність священного від мирського, земного та заохочує пошук просторових засобів вираження, що не повторюють форм, уживаних у світській архітектурі[255]. Прихильники другої тенденції вважають першу загрозою для сакральної архітектури, яка спричинила сучасну кризу в сакральній архітектурі.

Між цими двома професійними тенденціями творення сакральної архітектури існує народна сакральна архітектура, яка користується своїми традиційними засобами вираження, своєрідною усталеною мовою, що вироблялись протягом тривалого часу. Цікаво, що велика частина архітекторів-професіоналів виступає проти сучасної народної сакральної архітектури, хоч у світі є два види архітектури без професіоналів: одна — традиційна (у нас синонімічна народній), основою якої є народна традиція, її повторення-трансляція (наприклад, дерев'яна народна церковна архітектура), а друга — архітектура без архітекторів (вернакулярна), для якої традиція не є засадничою (це переважно самобуди, найрізноманітніші прибудови).

Усе ж таки залишається питання, незважаючи на постулювання свободи творця[256], якими засобами досягається осакральнення церковного об'єкта? Теологи й архітектори сходяться на необхідності автентичної, внутрішньої діяльности митця — з одного боку, а з другого — на досягненні богословської функціональности — богослужбовости храму[257]. Акцентується необхідність оригінальности[258], водночас особистого пережиття, особистісного бачення, на противагу сформованим стилям, канонам. Хоч існує думка, що архітектурних стилів є стільки, скільки особистих стилів[259]. П. Нерві виділяє чотири основні риси храмового простору: цілісність змістовно-формальна і водночас духовно-фізична; простота і

---

[253] Luetzeler H. Fürer zür Kunst.— S. 23; Ochse M. Un art sacre pour nostre temps.— P. 16.

[254] Rombold G. Gesensätzliche Tendencen...— S. 25—28; Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 92; Pasierb J. St. Rewolucja w architekturze...— S. 114.

[255] Roguet A.-M. Liturgique pastorale // Martimort A. G. L'Eglise en priere. Introduktion a la liturgie.— Paris, 1961.— P. 18; Blanco L. M. L'architettura aj serizio della comunita cristiana.— P. 176; Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 91.

[256] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 138; Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 13, 37—38.

[257] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 138.

[258] Gropius W. за: Rombold G. Gesensätzliche Tendencen...— S. 25.

[259] Там само.

ощадливість засобів вираження; функціональність — насамперед літургійна для священика і вірних; молитовна атмосфера[260]. Архітектор зайнятий у храмі передусім зовнішніми елементами, конструкціями, технічними новаціями, розв'язком структури і загальної концепції. Теолог бачить у храмі найперше внутрішнє його обґрунтування, відкриття і з'ясування основного призначення храму — його літургійну функціональність. Завдання ж полягає у тому, як поєднати ці бачення. Тут з'являються дві крайності — небезпека надмірної ізоляції сакрального від щоденного життя або спрощення сакрального, що загрожує профанацією священних місць[261]. Сприяють цьому також секуляризаційні тенденції у суспільстві, які посилюють байдужість до сфери релігії[262], автономізують світські цінності, що провадить до дехристиянізації.

Хоч культ виступає метою існування церкви і цілого світу[263], власне спасенний вплив церкви сягає поза місця відправлення літургії — поза межі світу і часу[264]. Відзначається аналогія будівлі святині з живою церквою — містичним тілом Христа. Кожен християнин носить у собі образ церкви і потребу безупинної її будови. У Христі об'єднані цілий світ і все людство, тому будова церкви — космічне завдання, а сам храм через послання спасіння відкриває усьому космосу простір миру і нового створення[265]. Безупинне поглиблення будування церкви відбувається через Євхаристію і проповідування Слова саме у храмі як будівлі[266]. Спільнота вірних реалізується особливим способом через слова, знаки і символи, які супроводжують таїнство воскресіння[267]. Сміливі сучасні архітектурні форми мають за мету спростити зустріч з Богом завдяки зовнішньому і внутрішньому спокою людини, зосередженню, роздумам, медитації і спогляданню — простота не є пустотою, а передусім просторовою і пластичною дією, завдяки якій отримуємо прозорість об'єкта і сприйнятливість обрядів[268]. Вівтар з його іконосферою мусить однозначно поставати з архітектурного укладу храму, який у свою чергу виводиться з літургійних вимог[269], що ставлять за мету висловити пошану і хвалу Богові (ad maiorem Dei gloriam)[270]. Західна теологічна думка майже ототожнює літургію і структуру-вистрій храму: „Вони належать одна одній і взаємно між собою залежні"[271]. Уклад храму протягом віків впливав на розвиток літургії, літургія ж укладалася віками і тому може і повинна бути змінною, аби відповідати вимогам часу, змінюватись разом із людьми, їх культурою, ментальністю, можливостями сприйняття[272]. При цьо-

---

[260] Nervi L. Problemi dell architettura sacra.— P. 445—450.
[261] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 139.
[262] Girardi G. Uwagi o obojętności religijnej // Concilium.— 1966—1967.— N 1—10.— S. 119, 121.
[263] Groot J. Świat i sakrament // Там само.— 1968.— N 10.— S. 25.
[264] Там само.
[265] Moosbrugger O. Die katolische Kirche als Bauherrin.— S. 361.
[266] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 141.
[267] Там само.— S. 141—142.
[268] Filthaut T. Kirchenbau und Liturgiereform.— S. 12.
[269] Henze A. Moderne christliche Malerei.— S. 52.
[270] Schilling A. Überlegungen zur Gestaltung des Altars.— S. 13.
[271] Egloff E. Liturgie und Kirchenbau. Principien und Anregungen.— Zürich, 1964.— Bd. 1.— S. 9.
[272] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 142.

му непросто зрозуміти, як зміст і форми правд, дані Христом, мусять бути сприйняті і пристосовані до сучасної людини і аж на всі часи[273] — виходить певна суперечність між сучасністю і „на всі часи", між змінністю і незмінністю людини, між необхідністю пристосування літургії до людини конкретного часу і її незмінністю, між змінністю мистецтва і незмінністю краси. Властиво, зрозумілою і з'ясувальною є думка про незмінність правд, а отже, про незмінність осягання незмінних правд, тобто вони не потребують від людини якихось змін для свого пізнання, а звідси, як із джерела, виводяться канони, взірці, знаки, що розкриваються з допомогою символів.

Питання щодо тривалого часу формування канонічности устрою церкви не є достатньою ознакою для ствердження необхідности продовження цього процесу постійно. Врешті, з погляду вічности, а з нею і правди об'явлення, змінність є часовою категорією, властиво, не істотною для розглядуваного предмета. Для архітектури тут істотним є вічність церкви (віри, трансцендентности, надприродности) та змінність архітектури як часового явища. І складнішим завданням для архітектури є відшукування вічности, незмінности, які лише приєднують до Абсолюту, трансцендентности, оскільки змінність є властивою природою архітектури, тому що вона служить змінності людини. У цьому основна колізія сакральної архітектури і важливість предмета сакрального як основного важеля часу в архітектурі. Відповідь на це питання завжди є пошуком, але пошуком у найглибших джерелах архітектури, які відкриваються небагатьом, можливо, лише посвяченим. Мабуть, поєднанням вічности і змінности-часовости виступає символ — наймісткіша категорія, яку виробила чи отримала людина у пізнанні-освоєнні себе і світу в усіх осяжних вимірах.

Категорія символу у західній теології, найбільше у теорії сакральної архітектури, сприймається „прохолодно" у зв'язку із загальною „розчарованістю" не так символом, як спробами його застосування — виробленням складної і розгалуженої символіки, історичної системи символів, які втратили синкретизм змісту і форми, значення і переживання, а перетворилися на метафори, аплікації, алегорії, передання, знаки, які тиражувалися дешевими способами репродукції і врешті стали частиною попкультури з релігійним змістом або просто колоритним чи модним забарвленням оточення людини. Тепер необхідно „відтерти" феномен символу, просто згадати його теорію і визначення, застосування у богослов'ї, традиційній іконографії й архітектурі переважно ранніх християнських часів (О. Лосєв, П. Флоренський, С. Аверинцев), акцентуючи на позараціональних властивостях символу.

Часте повторювання у теологічній літературі, що храмовий простір мусить заспокоювати, творити настрій, згромаджувати людей і мотивувати їх участь у богослужіннях силою і виразністю засобів[274], цінністю форми, мистецькою майстерністю завдяки барвам, пластиці, які мають витворити молитовний настрій, недопущення у храми декоративізму, прикрашанства, кітчу, розраховане передусім на майстерність творця у поєднанні цих дуже загальних вимог, які, властиво, можна віднести до

[273] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 142.
[274] Muck H. Kommentar zur Instruktion.— S. 6.

мистецтва взагалі. Але при цих міркуваннях не наводяться приклади, що не підтверджують цього правила, ба, більше — заперечують його. Хоч би згадати розписи у власному стилі Марка Шагала барокового костелу або іконографію народних майстрів, якою захоплюються і мистецтвознавці, і теологи, але з контексту цих „захоплень" зрозуміло, що лише мистецькими вартостями (згадаймо, що саме мистецькі цінності західна теологія майже автоматично відносить до сакральних), а не їх сакральністю (хоч де факто сакральність їх нерідко значно вища, ніж багатьох професійних творів, тож чи не тут джерело їх сакральности — у цій наївності, простоті, до якої так закликають фахових митців західні теологи?). І знову тут постає рятівна роль символу як поєднання усіх цих категорій, бо він, за своїм визначенням, може вмістити безліч і раціональних, і багатьох інших граней ставлення людини до світу.

Західна теологія рівень завдань, що стоять перед творцем храму, формулює як завдання індивідуальне, навіть особисте — і тут проглядається неспівмірність завдань священика і творця святині та її вистрою: якщо священик „творить" літургію за усталеними правилами і канонами, то митець у ділянці сакрального повинен виразити сенс, цінність і призначення простору храму, не ставлячи ані форму, ані художність як пріоритети перед літургійним його впорядкуванням, яке водночас „співтворить" структуру і гармонію храму[275], а також вибудувати іконографічну тематику простору, його художній і естетичний пласт, що мусить бути вдало представлений[276], визначити настрій, провідну ідею храму, його колорит, освітлення. І простір, вибудуваний таким чином, має допомагати молитві, літургії[277].

У протестантських храмах євангельських християн підкреслюється роль священика, який провадить літургію, що виражається у поєднанні центру храму і літургійного центру — престолу й амвона[278]. Біля престолу розміщується і хрещальниця. У реформатській церкві хрещальниця розташовується на вході до святині. Проте найважливішою відмінністю від протестантських храмів є уявлення про постійну присутність Евхаристійного Христа у святині і поза літургійним часом. Цікавим і важливим моментом для розуміння простору святині виступає місійне завдання церкви проповідувати Євангеліє у далеких країнах і особливо в інших культурних традиціях. Тут постає питання адаптації і порівняння місцевих культурологічних моделей до християнства і водночас представлення християнського вчення з якнайбільшим наближенням до складених місцевих традицій сприйняття світу і розуміння духовности. І це є справжнім випробуванням для теологів: як, зберігаючи непорушними правди віри, пристосувати форму, мову, термінологію до ментальности цих людей[279]. Це одна з особливостей західної гілки християнства — поширення віри („Ідіть по світу і проголошуйте Євангеліє" (Мк 16, 15) аж до кінця

---

[275] Metzger F. Architektur in Dienste der Kirche // Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz.— S. 6.

[276] Muck H. Sakralbau heute.— T. 1.— S. 115—117.

[277] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 143.

[278] Joedike J Kirchenbau in unserer Zeit. Der Standpunkt des Architekten // Bauen und Wohnen.— 1958.— N 11.— S. 366.

[279] Pury R. Evangile et Negritude // Pax Romana.— 1964.— N 1.— P. 15.

світу (Мт 28, 20), аж по межі землі (Ді 1, 8; 13, 47), у той час як завдання східної гілки — радше заглиблення, проникнення, містифікація.

Глибоко гуманістичне місійне завдання поширення християнства[280] через прийняття Євангелія не мусить ані нищити, ані усувати основ схильности новонавернених народів до добра, правди і краси[281]. Мистецтво у таких місійних країнах буде детермінантом майбутнього релігійного мистецтва взагалі[282]. Таке завдання актуальне як для будь-якої реколекції, так і для повернення від атеїзму до віри. Митець не володіє ні достатньою компетенцією, ані повноваженнями щодо оцінки священицької праці, натомість про працю митця висловлюються усі.

У західному християнстві традиція не виступає засобом, переданням, трансляцією, механізмом, цінністю, досвідом переживання, втіленням шукань, структурою духу, віри, естетики, чуття, споглядання, молитви, контемпляції, врешті, літургійністю водночас, а швидше означенням певних зовнішніх рис. Така традиція стоїть у деякому сенсі понад часом — час зупинений, він не існує — може, розплавлений до температури і стану вічности. З іншого боку, кожен автентичний, правдивий твір мистецтва, що виражає свою епоху, не зістариться[283]. Традиція у східному християнстві є ніби поєднавчою і водночас всеохоплюючою категорією, певним понадчуттєвим феноменом, який може діяти на різних рівнях свідомости, підсвідомости і понадсвідомости.

Кожна епоха пропонує церкві певний рівень уявлень і художности своїх творців. Церква не повинна ухилятися від цього розмаїття або удавати, що не помічає цього[284]. Критики відзначають, що не сучасність сама по собі спричинює колізії у сакральному мистецтві, а брак художнього смаку у певних творах або ідеї, що суперечать християнській доктрині[285]. З іншого боку, священик мусить володіти мінімумом знань у ділянках соціології, психології, культури і мистецтва[286]. Теологи запитують, чи кожен священик мусить бути творцем, духовним наставником серед митців, будувати храми? Художня творчість є рідкісним даром, яким володіє не кожен. Проте саме священик мусить усе людське життя, усю його долю і недолю, страждання і радощі — як свої особисті, так і усіх людей — провести як дорогу до Бога, все це піднести, сформувати і облагородити. Завдяки такому вмінню священик постає творцем, подібним до митця[287]. Якщо він не має такого мистецького дару, художньої культури,

---

[280] Sundermeier T. Der Mensch als Symbol. Religion und Kunst in Schwarzafrika // Bilder und Ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion.— Stuttgart, 1989.— S. 101.

[281] Mueller K. Główne wytyczne działalności misijnej // Concilium.— 1965—1966.— N 1—10.— S. 222.

[282] Ledergerber K. Kunst und Religion in der Verwandlung.— S. 82; Constantini C. L'art chretien dans les missions.— Bruges, 1949; Alfano M. L'architettura sacra...— P. 333; Arte Liturgica in Germania 1945—1955 (Katalog der Ausstelung: Roma 1. 03—18. 04. 1956).— München, 1956.— S. 252—253; Muck H. Sakralbau heute.— Bd. 1.— S. 18.

[283] Pasierb J. St. Rewolucja w architekturze...— S. 116.

[284] Gołubiew A. Gdzie są artyści? // Współczesna sztuka religijna w Polsce.— Kraków, 1961.— S. 23; Wagner J. L'art liturgique et la pastorale.— P. 120.

[285] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 246.

[286] Там само.— S. 248.

[287] Górzyński W. Czy kapłanowi potrzebna jest znajomość sztuki? // Wiadomości pasterskie.— 1905.— N 2.

це дуже швидко проявиться у його служінні[288]. Через контакт з мистецтвом виробляються художній смак, відчуття гармонії, ладу, вразливости взагалі. Чутливість до світу цінностей, отримана через серце і розум, спричинює внутрішню переміну людини. Тут зустрічаються мистецтво і релігія через глибокий порив серця, медитацію, контемпляцію[289]. Властиво, не можна говорити про літургію, оминаючи теологію, про сакральне мистецтво, оминаючи літургію, про літургію, оминаючи богослужіння[290]. Мова літургії — це мова знаків і символів, які потрібно не лише вирізнити, а й вникнути у їх зміст[291]. Додамо при цьому, що і мова мистецтва — також мова знаків і символів. У цьому також одне із джерел справжнього синкретизму, неподільности та взаємоцілости віри та мистецтва, нероздільности їх виражальних і змістовних особливостей.

Дослідники тут відзначають значну суґестивність абстрактних, метафізичних та символічних форм мистецтва. Хоч настирно підкреслюється недостатність лише естетичних чи художніх критеріїв в оцінці творів сакрального мистецтва, їх богослужбової чи теологічної вартости[292].

Критерії церковности храму. Визначаються ці критерії не з огляду його сприйняття, а тим більше вартости споруди. Важливим є зв'язок змісту і форми, чи внутрішній зміст і переконання творця знайшли відображення назовні, чи конкретні образ і форма є виявом і носієм автентичної віри[293]. Істотним мірилом і визначником сакральности церковної архітектури є її зміст, її предмет, тобто ставлення до Бога[294]. Західні теологи ставлять питання, як зрозуміти несуперечність творення церковного мистецтва словам Христа про віддання пошани Богові у Дусі і правді (Іоа 4, 23)? Що є предметом творчости людини в контексті споруди храму? Який зміст домінує у сучасних сакральних об'єктах? Що зі змістовного боку та ідеї формує сучасний сакральний об'єкт? Що має його формувати?[295]

З багатовікової практики церкви відома засада правила віри (lex credendi) і правила молитви (lex orandi): дух молитви і правдива віра є основою формування і сприйняття простору храму[296]. Принципове самоокреслення простору святині виступає через саме молитовне згромадження (Ecclesia orans)[297]. Дух молитви має оживлювати, а навіть співтворити змістовність і всю суть кожної сакральної будівлі. Літургійна молитва виступає ключем у процесі творення сакрального об'єкта при користуванні ним і у стосунку його зі щоденним життям. Таким чином, можна переконливо сказати, що змістом сакрального об'єкта виступає людина, яка шукає, знаходить і любить Бога[298]. Усі, хто дотикається справи

---

288 Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 249.
289 Там само.— S. 250.
290 Там само.
291 Там само.— S. 251.
292 Там само.
293 Там само.— S. 254.
294 Silli A. L'architettura sacra e l'epocca moderna.— P. 242—245.
295 Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254.
296 Там само.
297 Там само.
298 Там само.

зведення храму, вже до самої творчої ідеї святині мусять вписати людину нашого часу[299]. При цьому сфера змісту, його вигляд та інтерпретації відзначаються творчим характером.

Сакральна будівля за формою і змістом має бути символічна, алегорична, алюзивна (натякуюча), значуща[300]. Варто зауважити, що феномен символу охоплює усі ці критерії,— вони ж кожний зокрема символом можуть стати лише в окремому випадку[301]. Релігійна дійсність архітектури храму[302], його зміст прояснюються і витлумачуються через архітектурні форми, присутність зібрання вірних і участь у літургії, які *тут і тепер* відтворюють Таємну вечерю, активізують фізично-метафізичну дійсність, тобто відбувається поєднання змісту, форми і функції водночас[303]. З'явилася тенденція до заперечення „чистої" геометрії сакральних творів узагалі як у католиків, так і у протестантів[304]. Дивною видається така позиція, оскільки усі без винятку релігії і віровизнання із симетричністю пов'язують відображення ладу, гармонії, Абсолюту, тобто вважають її найголовнішим та найзагальнішим простороформувальним принципом своїх сакральних об'єктів. Інша річ, що симетрія потребує відповідного професійного рівня для свого використання як засади просторової організації святині.

Структура і форма храму. Одним із наслідків Другого Ватиканського собору стало перенесення престолу з апсиди, яка при цьому в костелі не є закритою іконостасом, ближче до вірних, у такий спосіб наближаючи престіл та священика до вірних, які тепер можуть бачити, що відбувається на престолі, та священика, повернутого до них обличчям. За цією логікою, у нових храмах найзручнішою стає центрична схема плану храму з престолом посередині[305], привнесення соціологічного, людського аспекту у трактування богослужіння, а отже, і храму. Священик, звернений до людей, дбає винятково про „людську" мету, а узагальнюючи, скажемо, що орієнтація зв'язку священик—вірні, тобто „геометрія щодо богослужіння", здомінувала онтологічний аспект всюдисущости і всюдиприсутности Бога, для яких з цієї причини просторові орієнтації не такі важливі. При цьому, з іншого боку, висуваючи вимогу центричности розташування престолу у храмі і досягаючи тяжіння „доцентровости" богослужіння, у святині зникає вісь „схід—захід", яка є канонічною у християнстві.

Важливим питанням, що рідко виникає у контексті сакрального мистецтва, є мистецькість, краса власне архітектури святині — об'єкта, в якому нероздільно поєднані функціональні з богословського і життєвого боку аспекти і непрагматичні, аксіологічні аспекти простору богослужінь, ритуалу, врешті, осідку божества, яке представляє красу Бога і красу місця Бога. Цей складний комплекс теоретичних і практичних, поза сумнівом

---

[299] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254.

[300] Там само.— S. 255.

[301] Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство.

[302] Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau.— S. 422.

[303] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 255.

[304] Gisel E. Über Kirchenbau.— S. 405.

[305] Ghetti B. M. A. Il problema construttivo ed estetico della chiesa.— P. 120; Antoniutti I. Liturgia e ispirazione artistica.— P. 9—11.

світоглядних, аспектів храмобудування потребує ретельного і ґрунтовного міждисциплінарного дослідження.

Спроби відповідей на ці питання давали твори І Бієнале сучасного християнського мистецтва у 1958 р. в Зальцбургу[306], зокрема IX з'їзд істориків сакрального мистецтва у Римі 1961 р.[307] Акцентовано на необхідності ориґінальности, простоти, скромности, пов'язанні з природою при проектуванні святинь. Рекомендовано використовувати природні матеріали — камінь, дерево, метал[308], які зі світу профануму рукою творців переносилися у світ сакруму, освячуючи конкретний час і місце. Таким чином мала б постати справжня форма святині, яка, супроводжуючи правдиву участь вірних у богослужінні їх правдивими діями, підкреслює христоцентричний характер храму, його інтер'єру, вказує на найважливішу особу і її домінуюче місце у просторі святині[309].

Завданням, що стоять перед сакральною музикою і мистецтвом, була присвячена Вісімнадцята Генеральна сесія собору, яка відбулася 13 листопада 1962 р.

Підкреслено, що церковне мистецтво, маючи конкретну часопросторову належність, несе у собі понадчасовий зміст, а також виконує певні службові функції. Сприймати його, брати участь у співтворенні — принцип християнина[310]. Звідси необхідність конкретної праці й участи у єпархіальних комісіях — справах літургії, церковної музики, церковного мистецтва[311]. Відразу після Другого Ватиканського собору були внесені зміни у внутрішній вистрій храмів згідно з модернізованими вимогами до літургії, почався тривалий період рефлексії, коректив, практичних наслідків соборних рішень. Розпочалися філософсько-теологічні та психологічно-соціологічні дискусії[312], видання цілого ряду періодичних видань, присвячених сакральному мистецтву[313].

Церковне право й інші офіційні документи Риму не окреслюють форм і не говорять про тип плану, величину чи вигляд храму. Проте від структури і конструкції, форми і вигляду храму залежить його облаштування. Розташування престолу, хрещальниці, амвона, акустика, сприйняття, розміщення вірних, хору, священика і дяка співтворять літургійний ха-

---

[306] Das Münster.— 1958.— Heft 1/2.— S. 156.

[307] Marella P. Arte Sacra // Fede e Arte.— 1962.— N 1—2.— P. 17.

[308] Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau.— S. 422; Baumeister.— 1963.— N 8.

[309] Rombold G. Münchner Tagung über Ordnung des Kirchenraumes.— S. 49.

[310] Vaticanum Secundum. Bd. I: Die Erste Konzilperiode.— Leipzig, 1963.— S. 266; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254; Herrmann H. Glanz des Wahren...

[311] Vaticanum Secundum.— Bd. I.— S. 351.

[312] Weyres W. Können wir noch Kirchen bauen? // Hochland.— 1968.— N 7.— S. 644—654; Rombold G. Kirchen für die Zukunft bauen. Eine Antwort an Willy Weyres // Там само.— 1969.— N 2.— S. 160—169; Graf O. A. Die Flucht in den Kirchenbau // Там само.— N 3.— S. 266—272; Pieper J. Sakralität und „Entsakralisierung“ // Там само.— 1969.— N 6.— S. 481—496; Rombold G. Die Fragwürdigkeit des Sakralen. Eine Replik // Там само.— 1971.— N 1.— S. 79—85; Pieper J. Was ist eine Kirche? Vor Überlegungen zum Thema „Sakralbau“.— Zürich, 1972.

[313] Lengeling E. Die Bedeutung des Tabernakels...— S. 156—186; Emminghaus J. E. Gestaltung des Altarraumes. 1. Aufl.— Leipzig, 1977.— Heft 57; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254; Houtart F. Dimensions nouvelles de la paroisse yrbaine // Nouvelle Revue Theologigue. Louvain.— 1958.— N 4.— P. 384—394.

рактер святині[314]. Форма плану може бути прямокутна, квадратна, видовжена, одно- чи багатонавова[315], еліпсоїдна, кругла, напівкругла, комбінована геометрична чи вільних форм[316]. Щораз частіше застосовуються асиметричні, нерегулярні чи вільні вирішення храмів[317]. Класичні форми багатонавової базиліки з апсидою, ротонди, закладення грецького чи латинського хрестів на плані майже не трапляються у новій архітектурі[318]. Сучасні храми ані типові, ані канонічні, ані ставлені за певними правилами. Переважно оригінальні, динамічних форм[319], зовнішній вигляд яких відіграє другорядну роль. Нерідко вони заохочують або відштовхують вірних.

Архітектура, без сумніву, має вказувати усім іншим видам мистецтва, яким має бути їх характер, синтез. Кольори, форми, світло, тіні, глибина, простір, ритм, прозорість мусять гармоніювати загалом. Сучасні освітлювальні засоби створюють ефект денного світла[320]. Мистецтво розвивається через пошук і відкриття форми. Форма — найскладніша категорія мистецтва. Вона може бути, а може й не бути сама для себе, а мистецтво може бути і може й не бути саме для себе. Форма несе у собі певний зміст — і власний, і форми, і ще той, до якого вона відсилає, тому можемо говорити про зміст самої форми і зміст узагалі. Аналіз формального змісту мистецтва відносимо до формотворчих засобів, а аналіз власне змісту — до ідейних, змістовних категорій мистецтва. Відповідно, як і форма, зміст має свою форму представлення ідеї і власне саму ідею. Тобто є форма змісту і ніби зміст змісту, подібно як є форма форми і зміст форми. Класичні форма і зміст найчастіше розуміються як різні комбінації цих категорій у залежності від того, яку мету ми обрали. Зрозуміло, що форма змісту і зміст форми можуть бути близькими аж до ототожнення, а можуть бути протилежностями — усе залежить від мети, яку ставить собі митець, яку категорію — формальну чи змістовну — він вибирає для вираження свого задуму. Причому важливо, що творець діє підсвідомо, спонтанно, синкретично, емоційно — формально-змістовний комплекс народжується нероздільно, злито. І лише потім, аналізуючи, ми можемо розважати над співвідношеннями формальних і змістовних категорій, іншими словами — чуття форми і розуміння ідеї змісту.

У сакральному мистецтві форма форми — це канон, вона непорушна. У світському мистецтві це відповідає чуттєвому, тактильному, фізичному сприйняттю форми. Акцентування лише на цьому вияві форми призводить до формалізму — форма для форми. Проте у сакральному мистецтві це могутній засіб, який дозволяє „зупинити“ форму, зробити її непорушною, вічною, застиглою, незмінною! Для чого? Спочатку — чому? Щоб вона не впливала на зміст, який постійно змінюється (!), властиво, перебуває у русі. А таки насправді для чого? Для взаємодії з ним, для проникнення у нього не лише символічно, подумки, а ототожнюючись із ним,

---

314 Muck H. Die Gestaltung des Kirchenraumes nach der Liturgireform.
315 Seasoltz R. K. The House of God...— P. 201.
316 Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 22.
317 Pasierb J. St. Rewolucja w architekturze...— S. 114.
318 Palacios M. L'altare e i suoi servizi.— P. 190.
319 Roguet A.-M. Construire et amenager les eglises.— P. 27.
320 Kreuz E.-M. Licht im Kirchenraum // Das Münster.— 1990.— N 2.— S. 138, 140.

увіходячи в нього. Зміст форми — це святе зображення (лик святого), форма форми — це його усталений, канонічний тип (вигляд). Зміст образу (зміст змісту) — сам святий, але не у зображенні, а в реальності, лише ця реальність священна, хоч найголовніше не в цьому. Найголовніше, що „глядач", а саме молільник, доторкається до цієї дійсности, переходить у неї — для цього йому не треба робити кроків фізичних, він перебуває там духовно, тобто у повноті існування разом зі святим. Іншими словами, це бути почутим, причаститись — стати частинкою, дістати цю частинку як дар, тобто перебувати у змісті змісту. Форма змісту, формальний бік змісту, оформлення змісту — це шлях до цього, це комунікація, засіб комунікації, певна дорога, властиво, духовне прагнення, напруга, зусилля, доступність, старанність, досяжність, молитва. Так можна описати ікону, священне зображення у розгортанні їх формально-змістовних категорій.

Як бути у випадку святині, храму? Змістовний, ідейний бік як мета сакрального, богослужбового характеру храму подібний до ікони. Як ікона є засобом комунікації, проникнення, співучасти, причастя до Цілого, так само і храм. Лишень не так до якогось конкретного святого (чи у присвяті храму, чи іншого конкретного також), а передусім до усіх разом, до Найвищого шляхом Євхаристії, яка є спільною молитвою через Тіло і Кров Христа. Зміст змісту — досягнення мети, поєднання з Богом, Таїна. Форма змісту — власне богослужіння, ритуал як засіб досягнення мети, літургія, видимий обряд. Форма форми храму — нава, апсида, притвір, баня, конхи у конкретиці їх форми, фактури, кольору, тілесности, осяжности, сприйняття. Натомість зміст форми храму — його геометрія, ідеальне у формі — коло, квадрат, піраміда, симетрія, поділи: дво- тричотиричастинний, вертикальний і горизонтальний. Тобто самі форми мають певний ідеальний зміст, певну долю Абсолюту — саме тут, в ідеальності, починається сакральність форми.

Зміст форми і форма змісту храму досить близько корелюють: ідеальні форми (квадрат, коло, хрест) є мовби знаком, дорогою ритуалу, культу, опорними знаками для богослужіння. У такий спосіб зміст форми переходить у форму змісту, тобто абсолютне форми ніби випереджує, провіщає абсолютне змісту, іншими словами — сакральність святині розпочинається або вже є у її формі. Форма самодостатня, вона індукує святість, духовність, є її знаком, її провісником. Справді, святе місце пустим не буває: у святому місці завжди уже щось є за самим визначенням його. Форма понад це також і канонічна, тобто наділена духовністю, святістю сама по собі, притаманною їй ідеальністю, абсолютністю. Цей канон форми просвічує крізь її геометрію і тактильну фактуру.

Таким чином, форма храму має складну будову. Вона складається із чуттєвої компоненти, ніби оболонки, по якій людина мандрує оком, і оболонки ідеальної, вибудуваної геометрією, пропорціями, які сприймаються не лише чуттєво, а й корелюють до універсальних, ідеальних чуттів людини, пов'язаних з відчуттям Абсолюту. Власне вони спричинюють самоцінність форми — можемо говорити про сакральність як певний дух, його відчуття у храмах давніх епох, які вже давно не служать культу, і навіть тоді, коли ми навіть не знаємо самого культу, як, наприклад, в археологічних цивілізаціях.

Зміст храму теж відображає два рівні — чуттєвий, видимий рівень, пов'язаний з ритуалом, культом — це ніби функція безпосередня, кому-

нікативна. Чуттєвий, видимий рівень розкриває богослужбову функціональність храму. І другий рівень — понадчуттєвий, видимий внутрішнім, духовним зором, що виконує опосередковану функцію, медіативну, символічну, яка розгортається до нескінченности за своєю природою. Отже, зміст храму розкривається на двох рівнях функції — богослужбовому і богословському.

У сучасних західних храмах широко впроваджені нові засоби вираження і матеріали, зокрема абстрактне мистецтво[321]. Проте володіючи безумовним універсалізмом і загальністю, абстрактне мистецтво не має суб'єктности, особовости, воно подібне до первородного хаосу, у якому губиться конкретна людина з її конкретним світом. Це ніби дорога без початку і кінця — під ногами вона є, але куди веде — невідомо. Бог для людини не абстрактний, а конкретний, втілений у Слові, виписаний в іконах. Західна Церква ставить перед митцями завдання пошуків у невтомних зусиллях нового художнього вираження[322], яке передбачає також використання у новому світлі і можливостях старих класичних засобів. Усі ці старі і нові засоби вираження мають служити переданню віри, євангелізації, усьому завданню церкви[323]. Істотним застереженням виступає заборона показних пишноти і багатства, дорогих матеріалів у храмах. Естетична якість і художній рівень важливіші, ніж створення „люксів" для Бога[324]. Завданням митця є служити громаді вірних у якнайпростіший спосіб (Erich Widder)[325]. Отже, простота і функціональність виступають основними рисами творів сакрального мистецтва й архітектури. Простота пов'язується з покорою. Служба у простоті, у покорі — завдання і митця, і його творів, так досягається правдивість[326]. На Заході поширена думка, що класичні стилі сакральної архітектури несуть у собі пишноту та надмір коштовностей. Цим стилям і їх рисам протиставляються основні первинні і геометричні форми, що нагадують простоту раннього християнства. Рекомендується також мінімізація у використанні образів і символів, які не можуть замінити живого Слова[327]. Простота поєднується зі скупістю вираження і бідністю вистрою, аскетизмом форми[328], які корелюють з бідністю людей. Усе це творить атмосферу автентичного проповідування Євангелія[329]. Правдивість і автентичність є запорукою моральности храму, запереченням будь-якого удавання, нещирости, імітації, підміни, які руйнують віру. Це стосується правдивости матеріалів, форм, художніх засобів[330].

Цікаво, що західне богослов'я заперечує використання копій відомих творів, порівнюючи це із сакралізацією у минулому окремих архітектур-

---

[321] Ostlender H. Lebensvolles Kunstschauen.— S. 12—17.

[322] Ghetti B. M. A. Il problema construttivo ed estetico della chiesa.— P. 132.

[323] Baur H. Gemeinsam zurückgelegter Weg.— S. 9.

[324] Regamey P.-R. Art...— P. 36.

[325] Debuyst F. Eglises nouvelles apes le Concile I, II, III // Art d'Eglise.— 1966.— N 134—136.— P. 306.

[326] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254, 271—272.

[327] Regamey P.-R. Art...— P. 45—48.

[328] Hryniewiecki J. Co charakteryzuje współczesną architekturę sakralną // Życie Katolickie.— 1965.— N 45.— S. II.

[329] Debuyst F. Eglises nouvelles apes le Concile I, II, III.— P. 274.

[330] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254, 274.

них стилів. Використання таких „повторних" засобів уважається регресом у поглядах і мистецтві. Польські автори, які пишуть про це[331], не наводять прикладу з Матір'ю Божою Ченстоховською, що є сакральною реліквією польського народу і багато копій якої міститься у храмах, не кажучи вже про приватне повсюдне їх використання. Богословської однозначности у розумінні і визначености в західній гілці християнства, на відміну від східної щодо оригіналу (щодо оригінальности, то вона має виразно інше значення), автентичности, копії, а також канонічности сакрального зображення, взірця немає. Багато що віддане тут на розгляд митця і священика, які не завжди можуть вирішити складні питання сакральної творчости.

Стосовно вірних декларується, з огляду на важливість релігійної громади як молитовного зібрання, уважність до їх поглядів і потреб у сакральних творах. Водночас застерігається перед запобіганням щодо „прийнятих смаків, канонів і естетики", а „правда мусить бути чимсь більшим, аніж пристосуванням до прийнятих канонів"[332]. Уже саме розташування канону у ряду між смаком і естетикою свідчить, що це поняття розглядається у парадигмі світської науки. А верифікувати його пізнавальні і контемпляційні можливості можна лише у парадигмі богословського розгляду, оскільки ми пробуємо з'ясувати саме богословську його „придатність" та ефективність.

Очевидний неґативний зміст, який вкладають західні богослови у поняття канону як чогось непорушного, застиглого, незмінного, а тому нежиттєвого, відсталого, що стримує прогрес та розвиток. У цьому питанні глибоко захована суттєва настанова не лише західного богослов'я, а й усієї західної цивілізації на поступальність, прогрес, розвиток, дію, активність, суб'єктність як позитивні цінності, на відміну від циклічности, повторюваности, споглядання, „руху по колу", які оцінюються як відсталі і непродуктивні, а тому безперспективні. Хоч власне другий тип цивілізації і відповідно система цінностей ближчі Сходу.

З іншого боку, вимога простоти і бідности (убогости) святині, що відповідає демократичності громади, невирізнення її багатших членів на тлі бідніших, сприйнята досить простодушно і прямолінійно, дала неґативні приклади примітивізму мислення творців і самого вигляду храмів[333], породила явища антиархітектури й антимистецтва. Явища мінімізації у мистецькому плані супроводжувалися подібними спрощеннями у трактуванні літургії і в результаті допровадили, за визначенням самих католицьких священиків, до „анемії релігії" і втрати віри[334]. Натомість простота Бога має виражатися у сакральній споруді і провадити до ясности (зрозумілости) та прославляння Бога. Прийнятий ідеал краси є засобом пізнання правди і відчуття добра. Усяка краса, гармонія чи лад походять від Бога, є відблиском Його краси[335].

---

[331] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 254, 274.

[332] Там само.— S. 254, 374.

[333] Там само.— S. 254, 275.

[334] Schenk W. Geneza i założenia reformy liturgicznej // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1965.— N 4.— S. 209; Timm H. Ein Gesicht machen. Nachprotestantischen Erwägungen zur Bildtheologie // Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie.— St. Ottilien, 1990.— S. 142.

[335] Maritain J. Sztuka i mądrość.— S. 27, 34.

У цьому захована трансцендентність, надприродність храму, яка спрямовує відчуття і думку з допомогою літургії, молитви, прославляння до цієї надприродної дійсности. У храмі увесь простір мусить бути „літургійно освоєним", що допомагає досягти „духу форми"[336]. Незамінними тут уважають пропорції, уклад, ієрархічність, гармонію храму[337]. Також важливим є вираження ролі святині у довкіллі — просторі поселення, при цьому звучать думки проти надмірного акцентування сакральности міських панорам і просторів побудовою величних храмів у містах[338]. Символічним перехрестям просторової проблематики тут виступає гармонізація вертикального і горизонтального напрямків: руху до неба і співіснування у середовищі[339].

Папа Павло VI виділив три найважливіші завдання сакрального мистецтва: допомога у зосередженні і мовчанні; створення медитаційної і контемпляційної атмосфери; потреба діалогу через мистецтво[340]. Необхідно уникати таких поширених тепер оголених, спустошених, холодних просторів сучасних святинь Заходу, які відштовхують та знеохочують вірних і постали як несподіваний наслідок літургійної реформи[341]. Теологи Заходу говорять про посталу проблему єресі форми, що подібна до єресі змісту[342]. Кітч, банальні вирішення, дешевизна, ярмарковість, які становлять основу псевдо- і антимистецтва[343], ображають самого Бога, який є Красою і Досконалістю[344].

Церква завжди ставила єдину умову: лише справжній твір мистецтва може бути прийнятний. Основна проблема сакрального мистецтва — як стосується *те*, що представлене (зміст), того, *як* це представлене (форма). Ці елементи поєднуються у певну неподільну змістоформу[345].

Основні засади сакрального мистецтва[346] такі: 1) пов'язаність з людиною (пасторальність); 2) свідчення правди — вказання істотних і найважливіших речей; 3) випливати з правдивого християнського натхнення, віддаючи талант на службу культу; 4) служити конкретній християнській громаді; 5) відповідати духу і букві літургії; 6) бути під наглядом церкви; 7) запрошення відомих митців, які мусять пройти теологічну і літургійну науку[347]. „Багато зусиль вкладено у зміну і віднову зовнішніх

---

[336] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 275.

[337] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 21—27.

[338] Rosier-Siedlecka M. E. Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej.— Lublin, 1979.— S. 13, 23, 86, 90, 213, 293.

[339] Lukken G. M. Czy liturgia ma przyszłość?— S. 115; Muck H. Liturgie und Raumerfarung in der Stadtöffentlichkeit // Die Wiederkehr des Genius loci. Die Kirche im Stadtraum — die Stadt im Kirchenraum. Ökologie, Geschichte, Liturgie.— Berlin, 1987.— S. 210.

[340] Marella P. Il dialogo tra il clero e gli artisti // Fede e Arte.— 1965.— N 4.— P. 401.

[341] Fischer B. Stan reform liturgicznych w Niemczech Zachodnich // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1976.— N 4.— S. 210.

[342] Fallani G. Figurativo e non figurativo sacro.— P. 8.

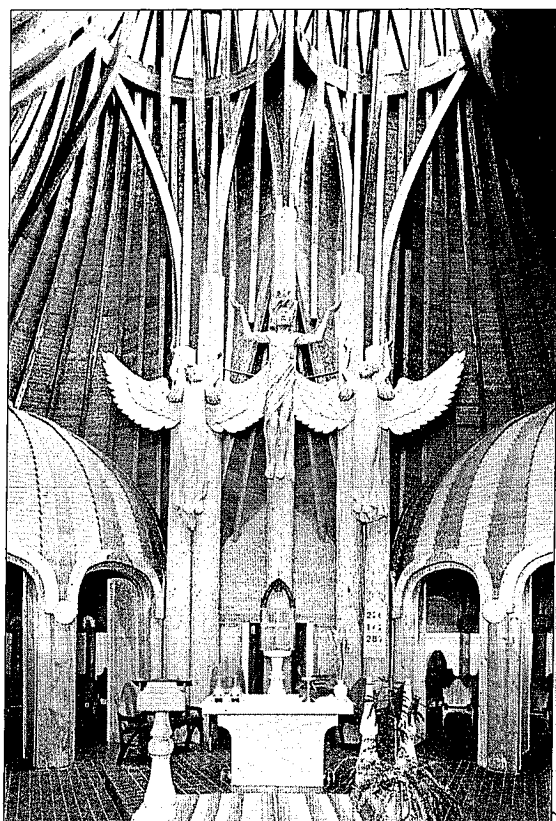
[343] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 16—19; Henze A. Moderne christliche Malerei.— S. 81.

[344] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 285.

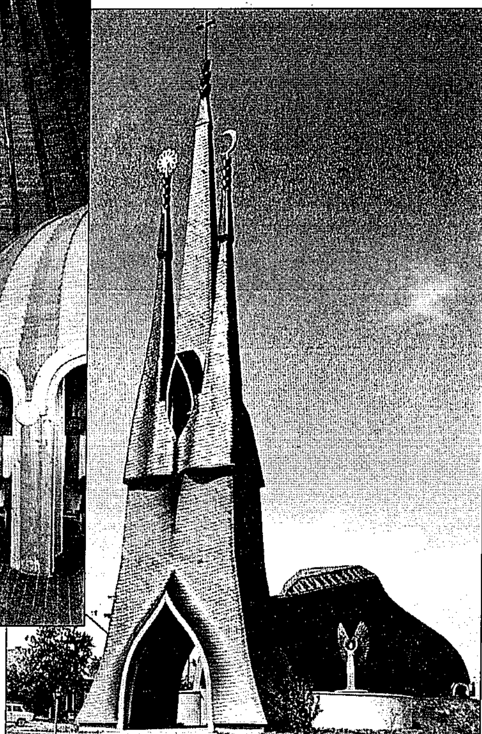
[345] Там само.— S. 289.

[346] Seasoltz R. K. The House of God...; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 285.

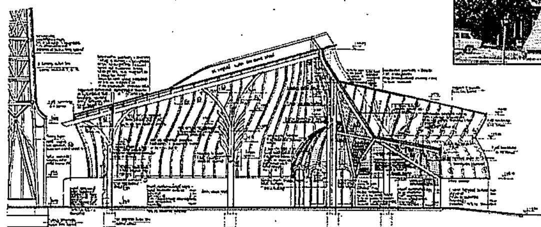
[347] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 289.

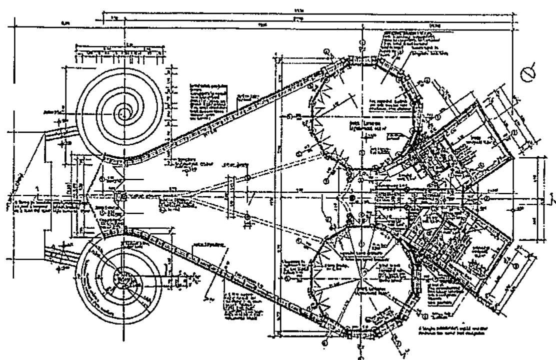


1

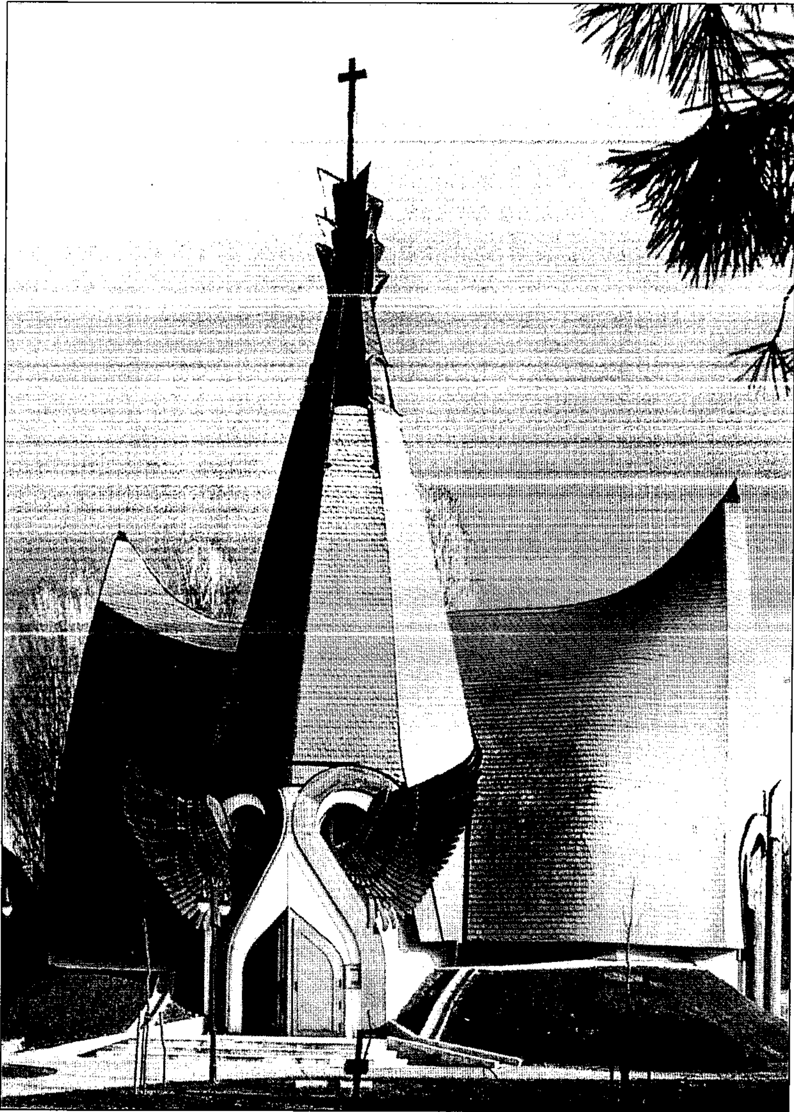


2

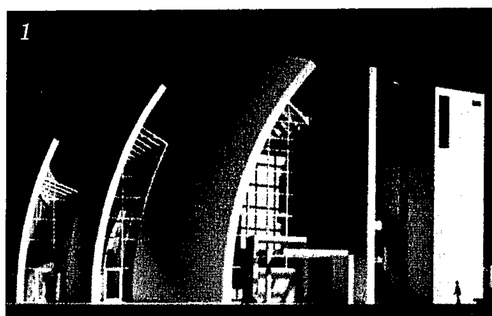


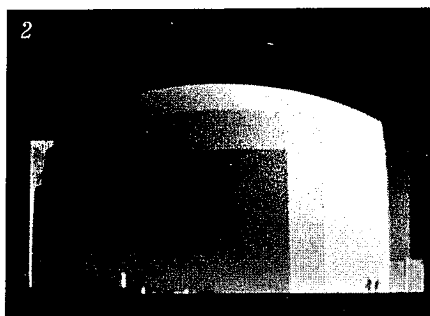


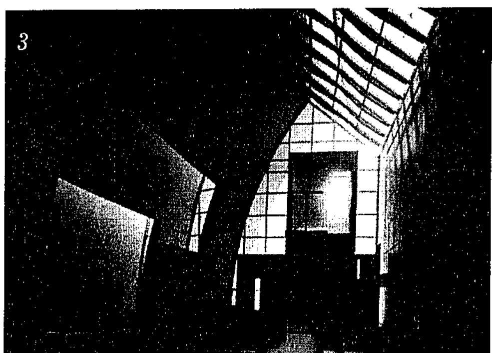
9. Римо-католицька церква
(розріз і план).
Пакс, Угорщина. 1991 р.
Архітектор Імре Маковеч:
1 — інтер'єр;
2 — загальний вигляд



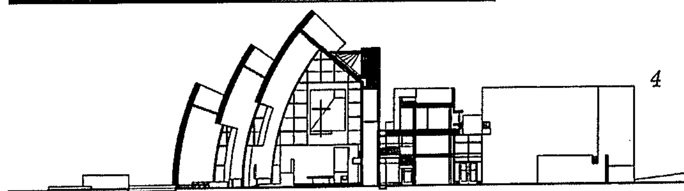
10. Лютеранська церква. Загальний вигляд.
Угорщина. 1990 р. Архітектор Імре Маковеч

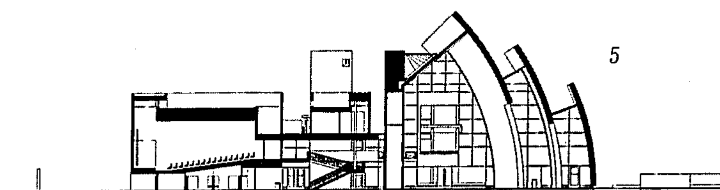


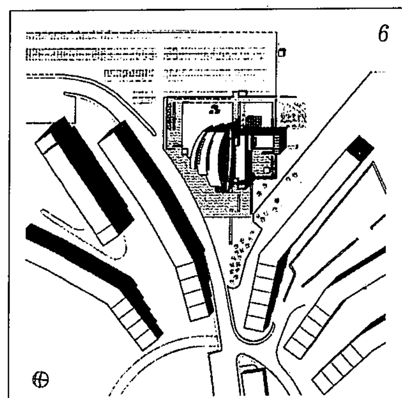


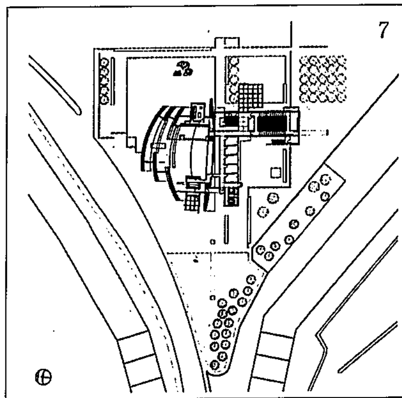


11. Церква 2000 року.
Рим. 2000 р.
Архітектор Річард Мейєр:
1 — західний фасад;
2 — північний фасад; *3* — інтер'єр;
4—5 — перетин;
6 — ситуаційний план; *7* — план









форм, забагато зайнялися дискусіями щодо літургії, так що майже загубили саму літургію“[348]. Низку конференцій присвячено проблематиці сакрального мистецтва у Польщі[349].

Першим у сприйнятті нового храму є його зовнішній вигляд. Однозначність змісту і сакральна комунікативність споруди визначають сприйняття її громадою[350]. Сучасні авангардові форми храму потребують значної праці, щоб стати формами сакральними. Теологи виділяють дві тенденції пошуку сучасности сакральних форм: 1) перенесення форм зі світської архітектури, унаслідок чого святині нагадують швидше фабрики чи спортзали, аніж храми; 2) пошуки характеристичних сакральних форм із застосуванням сучасних технічних і технологічних засобів[351]. У будь-якому випадку нові форми потребують часу для адаптації до них громади, її приготування і освіченість. Відомо, що старше покоління сприймає новації з набагато більшою інертністю, ніж молодь. Хоч храми будуються також і для майбутніх поколінь, молодих, відкритіших на сприйняття нового, проте святині здебільшого заповнюються людьми старшого покоління. Така тенденція є об'єктивною і напевно збережеться у майбутньому.

Після Другого Ватиканського собору постали нові пасторальні вимоги до архітектури храму: 1) створення у храмі родинної гуманістичної атмосфери дому; 2) перенесення акценту з архітектурно-просторового домінування храму на створення місця суспільного і міжлюдського пов'язання; 3) у задумі храм має бути не так „тронним залом“ для Бога, як місцем спільноти, яка молиться до Бога, слухає Слово Боже і приймає Євхаристію; 4) прагнення до правдивої сакральности храмів при збереженні різних художніх форм та розрізнення того, що є літерою, а що духом храму; 5) внутрішній вистрій храму має допомогти у створенні молитовної атмосфери храму і поза літургією, сприяти постанню літургійної спільноти[352].

Важливим залишається, однак, місцезнаходження храму і якщо не його вигляд, то принаймні стосунок до структури міста. Центральність розташування храму є важливим чинником вибору його для відвідування. Наприклад, незважаючи на те, що у передмістях Charleroi існує близько 50 сакральних об'єктів, половина вірних у неділю вирушає до основних семи храмів, розташованих у центрі міста[353]. Соціологічний акцент ставить проблема представлення правд віри і їх символіки у зв'язку з різним складом громад — сільських, містечкових, міських, робітничих, інтелігентських за переважаючим складом вірних. Одні і ті ж поняття, вирази, знаки, символи по-різному сприймаються і оцінюються у різних

---

[348] Fischer B. Stan reform liturgicznych w Niemczech Zachodnich.— S. 211.

[349] Świątynia jako miejsce kultu i dzieło sztuki.— Warszawa, 1978; Sztuka Kościołów Wschodnich na ziemiach polskich.— Lublin, 1984; Współczesna architektura sakralna.— Warszawa, 1984; Sacrum a sztuka. Sympozium. 24—26. 9. 1984, Katowice.— Katowice, 1988; Architektura sakralna w krajobrazie polskiej wsi // Materiały konferencji Politechniki Krakowskiej, 21—22. 5. 1998.— Kraków, 1998.

[350] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 299.

[351] Popiel J. Neue Projekte für katholische Kirchen in Polen // Das Münster.— 1959.— N 5—6.— S. 175.

[352] Rombold G. Münchner Tagung über Ordnung des Kirchenraumes.— S. 49.

[353] Houtart F., Remy J. Aktualny stan sociologii w zastosowaniu do duszpasterstwa // Concilium.— 1965—1966.— N 1—10.— S. 190.

середовищах. Постає загроза неврахування специфіки громади або спілкування лише з окремою вибраною її частиною[354].

Важливим і делікатним постає питання фінансування, проектування і спорудження храму, його вистрою. Гроші зазвичай надходять від вірних і видаються за конкретну працю і результат. Лише справжні сакральні твори є автентичними, реальним добром і заслуговують на оплату. Визначення цього значною мірою лежить у площині етики[355]. Властива організація простору храму, впровадження його у літургію є завданням для цілого ряду учасників творення святині — теолога і літургіста, архітектора і митця, психолога і соціолога[356].

Післясоборні прогнози. Як у часі Другого Ватиканського собору, так і пізніше точилися дискусії за і проти впровадження змін не лише у літургійну і доктринальну сфери, а й у загальнокультурну, пастирську[357]. З'явилися застереження перед протестантизацією католицизму, тенденціями германізації і іудеїзації християнства, його секуляризації[358]. Після десятиліть експериментів і пошуків у ділянці сакрального мистецтва з'явилися заохочення у поверненні до християнської і церковної традиції[359].

Основним і єдиним критерієм сакральности храму чи мистецького твору є людський стосунок до Бога[360]. Кожен твір мусить вказувати на особистість та індивідуальність митця — завдяки цьому мистецтво осягає свій розвиток і динамізм. Це стосується фігуративного й абстрактного напрямів сакрального і світського мистецтва[361]. Сакральними митцями є творці, які вміють включити свої творчі можливості, передусім волю, до завдань і місії церкви, при цьому не обмежуючи своєї свободи[362]. Митець, властиво, є провідником спільноти, виконуючи пророчу, священичу і царську місії[363]. Тільки мистецтво, яке відважно міряється як із сучасністю, так і з початками християнства, зможе залишити виразний слід у душі сучасної людини[364]. Сучасні храми мають відображати стиль епохи і мистецькі тенденції нашого часу[365], бути інтегральною цілістю у складі храму, плебанії, площі перед храмом, прилеглих вулиць і усього довкілля,

---

[354] Houtart F. Dimensions nouvelles de la paroisse yrbaine.— P. 385—389.

[355] Ghetti B. M. A. Il problema construttivo ed estetico della chiesa.— P. 128.

[356] Nervi L. Problemi dell architettura sacra.— P. 450.

[357] Pesch O. H. Das Zweite Vatikanische Konzil (1962—1965).— Würzburg, 1994.— S. 30—71, 117—128; Volk H. Liturgie als Thema des Konzils // Zweites Vatikanisches Konzil. 1. Sitzungsperiode.— Osnabrück, 1963.— S. 113—119; Nadolski B. Liturgika fundamentalna.— S. 63.

[358] Poradowski M., ks. Kościół od wewnątrz zagrożony.— Londyn, 1983.— S. 87—104.

[359] Frank K. B. Kernfragen kirchlicher Kunst.— S. 64, 68.

[360] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 312.

[361] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 137—139.

[362] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 313; Moosbrugger O. Die katolische Kirche als Bauherrin.— S. 362.

[363] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 313; Burkart A. Die Kirche...— S. 322—323.

[364] Baur H. Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz.— S. 120.

[365] Wimmenauer K. Das mannigfaltige Gesicht des heutigen Kirchenbaus // Bauwelt.— 1963.— N 6.— S. 162.

живої природи, урбаністики[366]. Сакральна архітектура і будівництво є завданням священичим, літургійним, мистецьким і соціологічним, тому, за визнанням самих архітекторів,— найскладнішим.

Найчастіше повторюваною вимогою до храмів у художньому аспекті західні богослови висувають відповідність святині своєму часові — сучасність форми і вигляду храму є найістотнішою у його вирішенні[367]. Поняття сучасного — одне з найскладніших у мистецтві, особливо у ціннісному його вимірі. Якщо говорити про мистецькість, художність як основну якість мистецтва, то формальна ознака відіграє тут не вирішальну, у всякому разі — не вичерпну роль. У сакральному мистецтві й архітектурі поняття сучасного має свою особливість і специфіку, оскільки сакральність визначає спрямованість до Бога. Позачасовий і позапросторовий Бог має бути виражений часовими і просторовими засобами. Неможливість здійснення цього людиною долається подією втілення Бога у Богочоловіку і застосуванням символу як засобу, який діє і існує тут і тепер, а водночас відсилає нас у глибини позачасового і позапросторового смислів. Часово-просторова конкретність Христа, як і певна універсальність, а отже, позачасова і позапросторова визначеність символу дають змогу розширити рамки поняття сучасного аж до безмежности, причому і в одному, і у другому напрямках. Лише така настанова, чи парадигма, дозволить сприйняти і пояснити архаїчні за формою канонічні зображення іконопису або універсальні (вічні) архітектурні форми.

Досягнення і втрати після Другого Ватиканського собору спричинені збігом різних умов і обставин, які породили кризу віри[368], а час після собору окреслюється як час між фундаменталізмом та постмодернізмом[369]. Чи утвердяться простота й аскетизм форми, абстрактне чи фігуративне сакральне мистецтво у майбутньому? Хоч близьке майбутнє започатковується тепер у храмах, які будуть ще довго служити у майбутньому.

Брати старе і нове[370], розуміти розвиток літургії, мистецтва, бути відкритим і активним, сягати коренів християнської традиції — вимоги до творців сакральної архітектури і мистецтва[371]. Найстисліше умови творчости у галузі сакрального мистецтва, втім і архітектури, на Заході виражає вимога врахування потреб релігійної спільноти[372].

Церква (еклезія). За ранньохристиянською традицією, місцем осідку Бога на землі є люд Божий, спільнота Нового Завіту. Ориген навіть уважає, що Бог не потребує святині, оскільки нею є тіло християнина і тіло

---

[366] Szymborski W. Kryteria kontroli i oceny projektów na tle doświadczeń działalności organów państwowych nadzoru budowlanego // Problemy oceny projektów architektonicznych.— Warszawa, 1973.— S. 45.

[367] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 318.

[368] Fischer B. Stan reform liturgicznych w Niemczech Zachodnich.— S. 211.

[369] Kurzke H. Am Scheideweg zwischen Fundamentalismus und Postmoderne. Erinnerungen an die alte Liturgie // Gottesdienst—Kirche—Gesellschaft Interdisziplinäre und ökumenische Standortbestimmungen nach 25 Jahren Liturgireform EOS Verlag.— 1991.— S. 64—67.

[370] Makota J. O klasyfikacji sztuk pięknych...— S. 14; Wagner J. L'art liturgique et la pastorale.— P. 124; Danusso A. Spiritualite dell Architettura Sacra confidenze di un vecchio ingegnere agli amici architetti // Fede e Arte.— 1962.— N 1—2.— P. 26.

[371] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 319.

[372] Seasoltz R. K. The House of God...— P. 50.

Христа — фізичне і містичне тіло Христа[373]. Ранньохристиянське богослов'я і розуміння самої церкви відображені у літургії[374]. Будівля святині завжди виражає і відображає богослов'я і літургію кожного конкретного часу. Жива церква — це спільнота вірних, що становлять сенс будівлі храму, в якому відбувається спасіння через Євхаристію і літургію слова[375], проповідь Євангелія[376]. „Бог не живе у храмах, збудованих людською рукою" (Ді 17, 24). Ісус каже про святиню свого тіла (Мк 14, 58). Св. Павло каже, що *вся спільнота є будівлею Божою, а чин будови — працею апостольською* (1 Кор 3, 4а). Фундамент церкви — Ісус Христос (1 Кор 3, 9—11; 10, 23). Спільнота вірних є храмом: „Поселюся з ними і буду ходити поміж них, і буду їх Богом, а вони будуть Моїм народом" (2 Кор 6, 16). Чи не знаєте, що ви є святинею Божою і Дух святий живе у вас? Святиня Бога є святою, а ви нею є (1 Кор 3, 16—17).

Від найдавніших святинь, орієнтованих на схід, згодом єрусалимського храму, традиції читання Святого Письма, офірування однієї жертви при одному жертовнику (вівтарі, престолі)[377], залишається проблема свідомої і ефективної участи вірних у святому Причасті[378]. Важлива роль тут відводиться храму, що охоплює обмежений простір і час та конкретну громаду вірних, хоч насправді метою скерований до нескінченности та вічности, є передчуттям неба, його земною присутністю. Ці речі необхідно осягнути не лише інтелектом, розумом, а передусім серцем[379]. Храм як святе згромадження має водночас еклезіальний (церковний) та христоцентричний характер, увиразнення місця самої безкровної жертви[380], завдяки якій самоуреальнюється не лише у конкретному просторі і часі, але й у вічності[381]. Архиепископ Еміль Штефанн зауважував: будую для людей нашого часу і персоналістично трактую саму літургію[382]. Власне літургія має бути натхненням і джерелом творчої експресії для творців сакрального мистецтва і святині, які черпатимуть силу з молитви і культу. Храм мусить бути оживлений духом і функцією літургії, а створюваний простір, служачи людям, належить, одначе, реальності Божій[383].

Архітектура не лише повинна служити літургії, але у час її відправи бути помічницею, мистецьким твором[384]. Святиня має складатися з єдности двох просторів: для спільноти вірних і літургійного центру (Sanktuarium). Важливим тут є розміщення табернакулум (дарохранительниці), амвона і хрещальниці, особливо з огляду на необхідність під час літургії,

[373] Klostermann F. Prinzip Gemainde...— S. 49.

[374] Nadolski B. Urzeczywistnianie Kościoła w liturgii w świetle dokumentów Vaticanum II.— Poznań, 1981.— S. 7.

[375] Baldassarri S. La Chiesa a le Arti // Fede e Arte.— 1965.— N 4.— P. 403.

[376] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 97.

[377] Kassing A. Konzelebration und eucharistische Gemeinde // Wort und Wahrheit.— 1965.— N 5.— S. 234—237.

[378] Coleye M., Raes J. Pastorale de la messe et recentes directoires epscopaux I, II // Nouvelle Revue Theologique. Louvain.— 1958.— N 2.— P. 175.

[379] Ladner E. Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau.— S. 422.

[380] Egloff E. Liturgie und Kirchenbau. Principien und Anregungen.— Zürich, 1964.— Bd. 1.— S. 30; Maria-Renata od Chrystusa...— S. 186.

[381] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 100.

[382] Rombold G. Der Architekt Emill Steffann.— S. 77.

[383] Luetzeler H. Fürer zur Kunst.— S. 60.

[384] Baur H. Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz.— S. 114.

щоб священик був повернений обличчям до вірних (celebratio versus populum), подібно до Христа на Тайній вечері[385]. Кожна євхаристійна жертва, як підкреслено на Другому Ватиканському соборі[386], є водночас пам'яттю і жертвою, учтою і подякою, які постійно мають підкреслювати спільнота вірних, структура храму і постава священика у богослужінні[387]. Храм не може служити лише для індивідуальної контемпляції[388], а мусить творити клімат для особистого діалогу людини з Богом і одночасно для чину спільноти вірних[389], які є основою функціональности храму[390]. Таким чином церква (ecclesia) є живою діючою спільнотою вірних, згромадженою у спільному чині[391]. Літургія мусить виконувати функцію виховання сакрального смислу життя[392]. Щоб участь у літургії була дієва і свідома, необхідно, аби сама літургія була зрозумілою[393], зрозумілими і виразними були її знаки і символи. Для досягнення цієї мети пропонуються технічні засоби, зокрема освітлення, акустика, розміщення обладнання. Тут варто зауважити виразне домінування у розглядуваних працях раціональної складової людської свідомости, до якої звертаються автори та задоволення якої передусім намагаються досягти у своїх стараннях.

Щодо автора сакральних творів, то на початку третього тисячоліття з майже півстолітньої дистанції післясоборного досвіду робиться висновок про вторинність оригінальности й індивідуальности митця, його особистих смаків і відчуттів[394] щодо первинности вираження свідомости спільноти вірних[395]. Однак знову необхідно підкреслити, що суб'єктивний чи об'єктивний погляд залишається усе ж таки лише людським поглядом, а мова мусить йти про резонування з надприродним, баченням понад смаками — і мистецькими, і суспільними. Хоч виразно при цьому звучить вимога недопущення до храмів творів, які суперечать вірі і добрим звичаям, християнській побожності або ображають релігійні почуття, а також з приводу невідповідної форми, низького художнього рівня, посередности[396]. Врешті, відзначається, що храм настільки виправдовує себе, наскільки спричинюється до літургійної активізації вірних, наскільки допомагає їм у внутрішньому наверненні до віри і внутрішній переміні[397]. Три основні риси храму, що впливають на формування рівня людського життя, виділяють автори: виразність, правдивість, стриманість. Саме вони безпосередньо проникають у свідомість людини, впливають на її вразливість, відчуття і переконання[398].

---

385 Egloff E. Liturgie und Kirchenbau...— Bd. 1.— S. 24.

386 Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 101.

387 Там само.

388 Regamey P.-R. Art...— P. 110.

389 Ochse M. Un art sacre pour nostre temps.

390 Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 102.

391 Там само.

392 Regamey P.-R. Art...— P. 113.

393 Burzawa S. Soborowa reforma liturgiczną odnową Kościoła // Ruch Biblijny i Liturgiczny.— 1966.— N 4—5.— S. 240.

394 Zofia Trzcińska-Kamińska o sztuce religijnej i sakralnej / Wywiad ks. H. Nadrowskiego // Więź.— 1980.— N 3 (263).— S. 69.

395 Regamey P.-R. Art...— P. 111.

396 Vigorelli V. De arte sacra deque sacra suppellective...— P. 390—392.

397 Soehngen G. Die Neubesehung des Gottesdienstes vom liturgischen her gesehen // Lebendige Seelsorge.— Freiburg, 1937.— S. 167—169.

398 Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 104.

Основні постулати нового храму: цілісна концепція, внутрішній порядок, ідейні пріоритети (літургія, теологія), формотворче вирішення (архітектура), функціональність храму, особливо богослужбовість вівтаря[399]. Обмеженням повної свободи митця та обумовленням його праці виступають конституції, декрети, енцикліки, інструкції, інші документи Риму, а також положення Римського Ритуалу, єпископського церемоніалу, обрядів посвячення храму і вівтаря. Важливими є місцеві традиції та звичаї, рішення та думки епархіального синоду та комісії сакрального мистецтва[400].

За спрямованістю відзначаємо різний характер храмів: реколекційний, прочанний, парафіяльний, академічний, монастирський[401]. Потреба у згромадженні вірних народжує сакральне мистецтво, яке є найрезультативнішим і найдоступнішим засобом передання[402]. У концепціях піонерів сучасної сакральної архітектури запроектований пустий простір є мовчазним очікуванням Слова і контемпляції — сюди належать храми Рудольфа Шварца[403].

Yuriy KRYVORUCHKO

THE WESTERN PARADIGM OF SPACE IN CONTEMPORARY CHRISTIAN CHURCHES

The author examines the search in contemporary church architecture of the Western branch of Christianity. According to him, its most complicated aspect is the incompatibility of established religious canons, archetypes, symbols, signs, and images with the creative search and formal experiments that reflect the evolution of perception and the development of the world. This problem cannot be solved on the formal or aesthetic level: the criteria of secular architecture are not applicable to the sacred and spiritual nature of church architecture. The elaboration of a creative method in the area of contemporary church architecture is possible only as a result of combining the theological understanding of the sacred and sacral art with aesthetics and theory of creativity in architecture.

---

[399] Kahlefeld H. Der Altar // Werk.— 1960.— N 6.— S. 186.
[400] Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 287.
[401] Там само.
[402] Там само.— S. 288.
[403] Emminghaus J. H. Der Gottesdienstliche Raum und seine Austatung // Gestalt des Gottesdienstes Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen / Hrsg. R. Berger.— Regensburg, 1990.— S. 413—414; Nadrowski H., ks. Kościoły naszych czasów...— S. 288.

Валентин ДЕМ'ЯНОВ, Петро РИЧКОВ

ПРОТЕСТАНТСЬКІ ХРАМИ НА ВОЛИНІ: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Протестантське храмобудування завжди було на маргінесі української архітектурної історіографії, що, очевидно, можна вважати закономірним віддзеркаленням того фактичного стану, який історично склався у закресі „виживання" архітектурної спадщини реформаційних течій християнства в Україні[1]. Не найкращою, а точніше — типологічно уненормованою, є ситуація і зі здійсненням проектно-методологічного супроводу сучасного протестантського храмобудування. Показовою ілюстрацією цього факту є посібник з проектування „Культові будинки та споруди різних конфесій", у якому протестантським храмам та молитовним комплексам не знайшлося місця[2].

Разом з тим сьогодні ми є свідками доволі стрімкого зростання протестантських громад різного спрямування, що супроводжується спорудженням нових сакральних закладів — від цілком невеликих молитовних будинків до розвинутих архітектурних комплексів багатофункціонального призначення. У різних регіонах України масштаби нового будівництва характеризуються різною інтенсивністю. Однак чи не найпомітніші його результати можемо спостерігати на історичній Волині, тобто в тому регіоні, який ще у XVI ст. одним з перших серед українських земель почав асимілювати ідеї європейської реформації[3]. Як свідчить статистика за

---

[1] Серед небагатьох новітніх публікацій, у яких тією чи іншою мірою зачіпається тема протестантської архітектурної спадщини України, можна виокремити: Стельмашова А. Аріанство в давній Україні // Пам'ятки України.— 1993.— № 1—6.— С. 84—86; Михальчук Л. Осідок аріан // Там само.— 1995.— № 1.— С. 170; Тимофієнко В. Церкви німецьких колоністів у Південній Україні // Німецькі колонії в Галичині. Історія — архітектура — культура.— Львів, 1996.— С. 343—353; Петришин Г., Олешко О. Містобудівельно-архітектурний аналіз німецьких колоній в Галичині // Там само.— С. 307—333; Дем'янов В. Новітні протестантські храми Рівненщини // Особняк.— 2003.— № 3.— С. 84—85; Kolosok B. Die evangelische Kirche von Luck — Geschichte der Entstehung und derzeitige Restaurierung // Wolhynische Hefte.— 1992.— N 7.— S. 63—65; Arndt N. Die Deutschen in Wolhynien. Ein kulturhistorischer Überblick.— Würzburg, 1994.— 96 S.; Schmidt H. K. Die evangelisch-lutherische Kirche in Wolhynien.— Schwabach; Shitomir, 1998.— 168 S.

[2] Див.: Культові будинки та споруди різних конфесій. Посібник з проектування.— К., 2002.

[3] Загальновизнаною вважається та обставина, що східнослов'янські реформаційні рухи, які мали місце і на Волині, не отримали чітких організаційних форм, не створили власних общин та окремої реформованої церкви. Див.: Ульяновський В. І. Історія церкви та релігійної думки на Україні.— К., 1994.— Кн. 2: Середина XV — кінець XVI ст.— С. 186.

станом на 1997 р., питома вага протестантських громад серед усіх релігійних організацій у Волинській та Рівненській областях, територія яких значною мірою відповідає історичній Волині, становить близько 26 відсотків, тоді як, наприклад, на галицьких теренах у межах сучасних Львівської та Тернопільської областей цей показник наближається відповідно до п'яти та семи відсотків[4].

Такий стан закономірно викликає низку дослідницьких питань, пов'язаних з історичною еволюцією цього явища. Чи існують історичні паралелі між минувшиною і сьогоденням? Які зовнішні і внутрішні чинники зумовлювали архітектурно-просторові концепції протестантського храмобудування на різних його етапах? Зрештою, у чому полягає засаднича сутність новітніх храмобудівних тенденцій?

Полишаючи осторонь ідейно-релігійні та суспільно-історичні аспекти розвитку протестантизму в Україні, і на Волині зокрема, яким присвячений цілий ряд розлогих досліджень[5], констатуємо, що дуже небагато знаємо про архітектуру протестантських храмів на Волині, особливо початкового етапу її розвитку. Передусім це стосується так званих зборів — молитовних споруд для зібрань лютеранських, кальвіністських, а згодом і социніанських (аріанських) громад.

Насамперед варто зауважити, що деякі дослідники, зокрема С. Томкович, висловлювали тезу про те, що на початкових етапах реформація взагалі мало сприяла новому будівництву в усій Європі[6]. У тому, очевидно, спочатку і не було особливої потреби, позаяк дуже часто в розпорядженні нововірних громад, що виходили з лона Католицької Церкви, і надалі залишалися раніше споруджені храми. Цим процесам активно сприяла „поєретичена" польська аристократія у своїх володіннях. Так, наприклад, князь Олександр Пронський у другій половині XVI ст. передав католицький костел у Берестечку кальвіністам[7]. Згодом тут навіть діяла кальвіністська школа, яка пізніше перейшла до социніан. Те саме робила і православна шляхта. Як зауважив М. Грушевський, у сусідній Білорусі прихильники реформації обернули на протестантські збори сотні колишніх церков[8].

---

[4] Павлов С. В., Мезенцев К. В., Любіцева О. О. Географія релігій.— К., 1999.— Табл. 17.

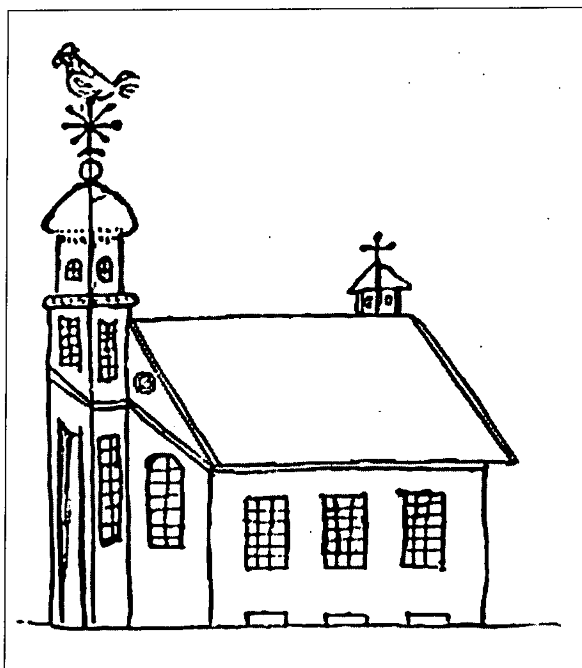
[5] Серед найголовніших: Левицкий О. И. Социнианство в Польше и юго-западной России // Киевская Старина.— 1882.— № 4.— С. 25—57; № 5.— С. 193—224; № 6.— С. 401—432; Фотинский О. А. Социнианское движение на Волыни в 16—17 веках // Волынские епархиальные ведомости.— 1894.— № 25.— С. 709—717; Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні.— Львів, 1925.— С. 63—81; Огієнко І. Українська церква.— К., 1993.— С. 89—112; Кралюк П. М. Антитринитаризм и общественная мысль Украины второй половины XVI — первой половины XVII ст.— К., 1988; Дмитриев М. В. Православие и Реформация: реформационные движения в восточнославянских землях Речи Посполитой во второй половине XVI в.— Москва, 1990; Нічик В. М., Литвинов В. Д., Стратій Я. М. Гуманістичні та реформаційні ідеї на Україні (XVI — початок XVII ст.).— К., 1990; Ульяновський В. І. Історія церкви та релігійної думки на Україні.— Кн. 2.— С. 170—213; Кн. 3.— С. 170—213; Kossowski A. Zarys dziejów protestantyzmu na Wołyniu w 16—17 w. // Rocznik Wołyński.— 1934.— T. 3.— S. 233—260; Williams G. H. Protestants in the Ukrainian lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth.— Cambridge, 1988.

[6] Tomkowicz S. Style w architekturze kościelnej.— Kraków, 1923.— S. 13.

[7] Arndt N. Die Deutschen in Wolhynien...— S. 31.

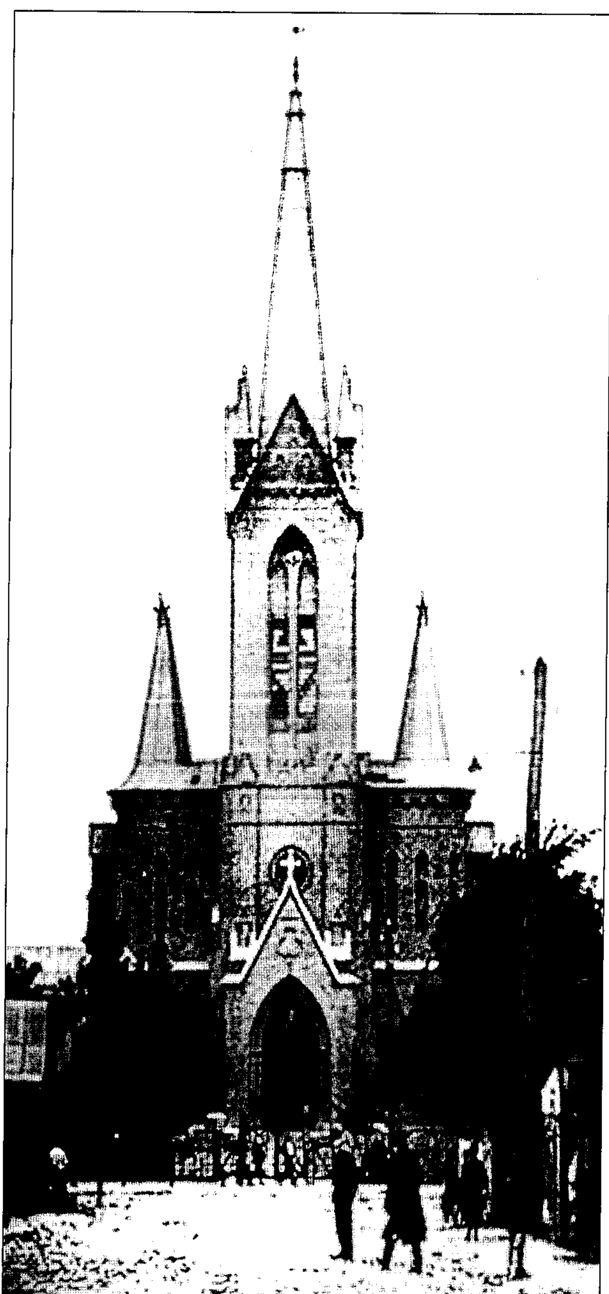
[8] Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні.— С. 70.

1



2

1. Протестанські збори:
1 — кальвіністський збір у Сморгоні. *Кінецъ XVI ст. Фото початку XX ст.;*
2 — кальвіністський збір у Вільно. *Малюнок 1682 р. (за В. Красінсъким)*



2. Євангельсько-лютеранська кірха у Луцьку. *1907 р.*

Отже, якщо на початковій стадії розвитку протестантської архітектури і виникали проблеми функціонально-просторового характеру, то полягали вони не так у сфері нового будівництва, як у способах пристосування наявних споруд до особливих потреб протестантського богослужіння. У таких випадках традиційні вівтарі ліквідовувалися, проповідницька кафедра розташовувалася або в зоні апсиди, або навіть поблизу однієї з бічних стін. Навпроти кафедри на підземному рівні облаштовувалися ряди сидінь для членів громади, а за ними чи над ними у разі потреби додатково могли іноді споруджуватися хори. Окрім того, серйозних змін зазнавав увесь комплекс внутрішнього храмового оформлення у тій його частині, яка не відповідала новим обрядово-образним засадам літургії. У першу чергу це стосувалося усунення іконописних та скульптурних зображень, головного та допоміжних вівтарів, іконостаса, сповідальниць тощо.

Якщо ж будувався новий храм, то його об'ємно-просторова композиція з самого початку мала враховувати нові вимоги. Головним композиційним ядром ставало просторе зальне приміщення для проповідей, розпланувальні пропорції якого тяжіли до компактних центричних схем з метою забезпечення кращих акустичних умов. З тих самих міркувань перевага надавалася конструктивним системам безстовпного типу. До основного об'єму прилягав вхідний нартекс („бабинець"), значно менший за розпланувальними параметрами, але нерідко вищий від основної частини храму за рахунок надбудови дзвіниці, часто багатоярусної. Така дводільність композиції, що поєднувала виразну вертикальну домінанту і масивну зальну частину при всіх її відмінностях від традиційних християнських храмів (як католицьких, так і православних), тим не менш демонструвала очевидну спадкоємність архітектурного сакрального образу, хоч потрактування фасадів і вирізнялося стриманим мінімалізмом формотворчих засобів. На жаль, в Україні не залишилося жодної пам'ятки подібного типу, і лише декілька їх збереглося на білоруських теренах, зокрема, хрестоматійний приклад кальвіністського збору у Сморгоні[9] (Іл. *1.1*).

Усі ці морфологічні трансформації очевидним чином втілювали засадниче прагнення протиставитися монументально-демонстративній репрезентативності католицької храмової архітектури, особливо у її барокову варіанті. А взагалі, як зауважив свого часу К. Гартман, реформованим церквам з самого початку „було властиве таке бачення, згідно з яким обрядовій простоті богослужіння мала б личити якомога більша невибагливість в архітектурному та декоративному планах"[10].

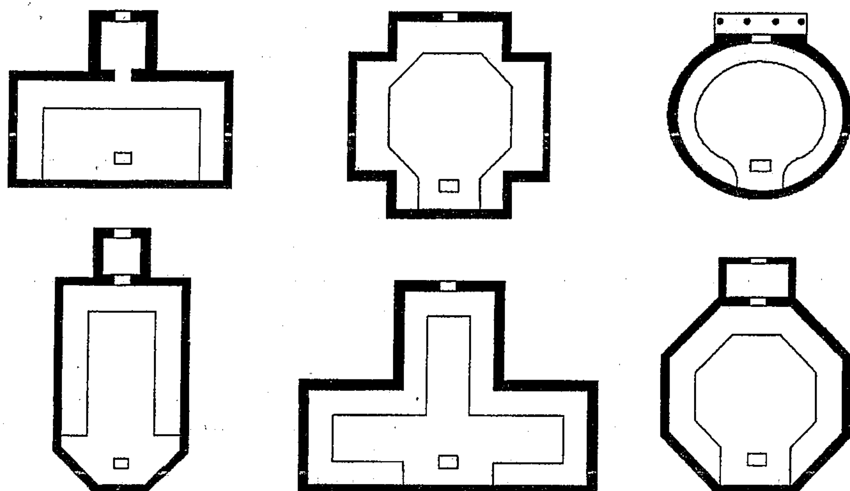
Знадобилося, проте, понад століття, перш ніж у середовищі архітекторів з'явилися спроби узагальнити наявний досвід протестантського храмобудування і створити певні теоретичні засади подальшого його розвитку. Однією з перших таких спроб стала праця німецького архітектора Леонарда Христофа Штурма „Архітектурні роздуми стосовно протестант-

---

[9] Див.: Квитницкая Е. Д. Архитектура Белоруссии. Архитектура XIV—XVI в. // Всеобщая история архитектуры: В 12 т.— Москва, 1968.— Т. 6: Архитектура России, Украины и Белоруссии XIV — первой половины XIX вв.— С. 467; Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии (доктябрьский период).— Минск, 1985.— С. 92—100; Ткачев М. А. Замки Белоруссии.— Минск, 1987.— С. 214—218.

[10] Гартман К. О. История архитектуры.— Москва, 1938.— Т. 2.— С. 198.

ських малих церков, фігур та облаштування" (1712)[11]. Ідеї Л.Х.Штурма та його послідовників значною мірою сприяли формуванню та усталенню принципових об'ємно-просторових схем храму з наступною сепарацією найбільш прийнятних і практично виправданих. Шість основних таких схем навів К. Гартман[12] (Іл. 3).



3. Взірцеві розпланувальні схеми протестантських храмів (*за К. Гартманом*)

Хронологічно перша хвиля розповсюдження протестантизму на Волині обіймає другу половину XVI — першу половину XVII ст., починаючись з доби правління польського короля Станіслава Августа (1548—1578), добре відомого своєю релігійною толеранцією. У той час на території тодішньої Польщі з'явилися кальвіністи — перші представники протестантизму, услід за ними — лютерани. Звісно, католицький клір був не у захопленні від релігійного вільнодумства короля і всіляко сприяв тому, щоб протестанти краще вже обирали собі осідки подалі на схід, поза межами традиційно католицьких реґіонів, тобто на теренах Волині, Галичини, Поділля, а також у Литві та Білорусі. У 1562 р. Сиґізмунд Авґуст видав офіційний дозвіл на будівництво першого кальвіністського збору у Вільно[13], що, очевидно, стало своєрідним поштовхом для інших новобудов

[11] Див.: Pevsner N., Honour H., Fleming J. Lexikon der Weltarchitektur. 3. Aufl.— München, 1992.— S. 611.

[12] Гартман К. О. История архитектуры.— Т. 2.— С. 197.

[13] Ця споруда не збереглася. Однак саме з Вільно пов'язане цікаве старовинне зображення іншого кальвіністського збору, спорудженого у середині XVII ст. після того, як громаду кальвіністів було виселено за межі міського муру. Див.: Boberski W. „Projekt" zbioru kalwińskiego w Słucku z warsztatu XVII-wiecznego ciesli // Sztuka ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej XVI—XVII w.— Lublin, 2000.— S. 263—264.

головно коштом впливових магнатських родин, які в той час почали масово визнавати кальвінізм (Іл. *1. 2*). Значно менш поширеним на західноукраїнських землях було лютеранство, пов'язане переважно з компактними осідками німецького населення[14].

Серед відомих кальвіністських громад на Волині переважна більшість перебувала у невеликих приватних містечках, власники яких найчастіше були ініціаторами їх заснування. Відомо, наприклад, що ще у 1558 р. тодішня власниця Олики Анна Кішка передала кальвіністам місцеву церкву[15], для ідентифікації якої сьогодні, на жаль, немає надійних документальних джерел. Іноді припускають, що це міг бути старий костел св. Петра, розпланування якого дійсно має певні ознаки можливої причетности до його перебудови протестантами[16]. Кальвіністські збори на Волині були історично зафіксовані також у Дорогостаях поблизу Дубна, у Корці, Крем'янці, Лабуні, Острозі, Тихомлі[17]. Очевидно, цей перелік не може вважатися повним.

Однак ні кальвіністська, ні лютеранська течії не мали такого поширення на Волині у першій половині XVII ст., яке отримало социніанство,— за характеристикою О. Левицького, „крайня, раціоналістична протестантська секта", один з найбільш послідовних напрямів антитринітаризму[18]. Социніани засуджували використання зброї, виступали проти смертної кари. Однак їх найголовнішою ідеологічною рисою, яка не могла не приваблювати широких верств місцевого населення, була турбота про загальнодоступні школи та освіту. Ось чому, „як тільки де-інде утворювалася нова социніанська община, першою річчю, про яку турбувалися, було спорудження молитовного дому та школи і забезпечення останньої добрими вчителями"[19]. Очевидно, загальний рівень викладання у цих школах був досить пристойний, оскільки навіть такий відомий оборонець православ'я, як князь В.-К. Острозький, звертав увагу православних ієрархів, наприклад, социніан у справі заснування та облаштування шкіл[20].

Основними центрами релігійного та просвітницького руху социніан були Кисилин з його великим мурованим збором і великою школою, яка з часом піднялася до рівня академії, Гоща, Ляхівці. Серед інших відомих социніанських осідків згадуються містечка та села Бабин, Береськ (Березці), Водиради, Запорів, Ізяслав (Заслав), Галичани, Іваничі, Милостів, Острог, Острополь, Рафалівка, Собещин, Сокуль, Старокостянтинів, Тихомль, Хорошів, Шпанів, Щенятів, Яловичі[21].

Апогеєм розповсюдження социніанських громад на Волині можна вважати кінець 1630-х — початок 1640-х рр., коли після погрому социніан-

---

[14] Ульяновський В. І. Історія церкви та релігійної думки на Україні.— Кн. 2.— С. 190.

[15] Arndt N. Die Deutschen in Wolhynien...— S. 31.

[16] Пам'ятка, що збереглася до нашого часу, має виразний хрестоподібний план з нетиповим для костелів наближенням трансепту до вхідної зони. Див.: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.— К., 1985.— Т. 2.— С. 82—83.

[17] Kossowski A. Zarys dziejów protestantyzmu...— S. 245—254.

[18] Левицкий О. Внутреннее состояние западнорусской церкви в Польско-Литовском государстве в конце XVI ст. и уния // Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссиею для разбора древних актов.— К., 1883.— Ч. 1.— Т. 6.— С. 115.

[19] Там само.— С. 126.

[20] Там само.— С. 137.

[21] Kossowski A. Zarys dziejów protestantyzmu...— S. 245—255.

ської академії у Ракові біля Кракова (1638) духовний провід социніан знайшов притулок на Волині, в Кисилині, з очевидними намірами саме тут відродити „Сарматські Афіни". Однак ці плани відразу наштовхнулися на рішучий спротив католицьких священиків, які вже 3 липня 1640 р. внесли до суду скаргу на покровителів социніан Юрія, Андрія та Олександра Чапличів-Шпанівських за те, що вони заснували „в містечках своїх, Кисилині та Берєську якуюсь академію [...] на заражене людей молодых и христианские дети", а до того ж ще й без дозволу виставили школи і збори „противно костелови Божему"[22]. Цікаво, що нібито заподіяна шкода була оцінена позивачами у фантастичну суму — „двакроть сто тисечей злотих полских"[23]. Вирок суду, ясна річ, виявився не на користь социніан. Згідно з судовим рішенням, Чапличам була висунута вимога власними силами поруйнувати збори та школи, на що відповідачі, щоправда, так і не відреагували. Згодом кисилинський збір дістався католикам і був перебудований на костел[24].

У 1644 р. знов-таки судовим рішенням социніан виганяли з Ляхівців, ще раніше їм довелося залишити Гощу. Ціла низка судових процесів у 1640-х рр. сильно підірвала позиції социніан на Волині, а невдовзі козацькі загони у вихорі визвольних змагань довершили справу нищення социніанських зборів та шкіл. Як наслідок, майже на два століття Волинь була „звільнена" від ідей протестантизму, а та архітектурна спадщина, яка окремими фраґментами усе ще залишалася по ньому від найдавніших часів, була приречена якщо не на повне знищення, то принаймні на невідворотне поглинання шляхом будівельних трансформацій задля інших потреб.

Відродження протестантських рухів на Волині у XIX ст. було мало пов'язане з попередніми процесами XVI—XVII ст. Спочатку на півдні України, а згодом і на Волині завдяки сприянню російської адміністрації починають множитися колонії німецьких переселенців, які принесли зі собою різні протестантські вірування. Серед найпоширеніших громад були меноніти, представники штундизму, баптизму та інші. В останній третині XIX ст. на Волині виразно виокремлюються у помітну соціально-економічну спільноту німецькі колоністи, об'єднані переважно навколо Євангельсько-лютеранської Церкви. Наприкінці XIX ст. у Волинській губернії вже діяло шість лютеранських парафій, у яких нараховувалося 25 кірх і 197 молитовних будинків, а загальне число лютеран становило 164 425 чоловік[25]. Представники цієї течії, маючи вагомі здобутки в господарюванні і займаючи помітне місце в суспільному житті краю, приділяли значну увагу будівництву нових кірх та навчальних закладів. Ще перед Першою світовою війною було споруджено декілька неоготичних лютеранських храмів, зокрема у Луцьку і Житомирі.

---

[22] Архив Юго-Западной России...— Ч. 1.— Т. 6.— С. 759.

[23] Там само.

[24] Занепала споруда в Кисилині, яку Л. Михальчук атрибутував як „руїни колишньої аріанської академії" (див.: Михальчук Л. Осідок аріан.— С. 170), насправді є колишнім католицьким костелом, однак його генетичний стосунок до ліквідованого социніанського збору залишається нез'ясованим.

[25] Надольська В. В. Лютеранство на Волині в другій половині XIX століття // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції до 130-річчя Житомирської... бібліотеки.— Житомир, 1996.— С. 116.

Цікаві обставини передували спорудженню луцької кірхи (Іл. 2). 21 січня 1902 р. міська влада за згодою волинського губернатора подарувала громаді „на вічні часи, допоки вона [громада.— *В. Д., П. Р.*] існувати буде“[26], доволі пристойну земельну ділянку для будівництва храму в старому місті загальною площею 600 квадратних сажнів. Як випливало з документа, дарування передбачало зустрічне зобов'язання громади замостити бруківкою всю прилеглу вулицю. І лише 26 червня 1906 р., коли ця умова була виконана, відбулося урочисте закладання фундаменту для майбутньої кірхи. У радянський період кірха занепала — її відреставровано лише на початку XXI ст. зусиллями євангельських християн-баптистів як „Дім євангелія“. Сьогодні ця пам'ятка залишається знаковою не лише як виразна демонстрація неоготичних архітектурних уподобань німецьких лютеран на Волині, але й як вдалий приклад інтеграції сакрального об'єкта в образно-просторову структуру міста.

Досить активну храмобудівну діяльність здійснювала Лютеранська Церква і в міжвоєнну добу — ясна річ, лише в тій частині Волині, яка увійшла до складу другої Речі Посполитої. Г. Шмідт, один з німецьких дослідників історії лютеранства на Волині, характеризуючи новобудови того періоду, вже як усталену традицію відзначає типове поєднання в одному комплексі храму, школи та житла: „І хоч ідеться тут у першу чергу про церковні заклади, не можна розділяти церкву та школу. Молитовні та шкільні будинки, які споруджувалися у 30-х роках, відповідали певній варіативній моделі [...] а також, як правило, містили відповідне вчительське помешкання“[27].

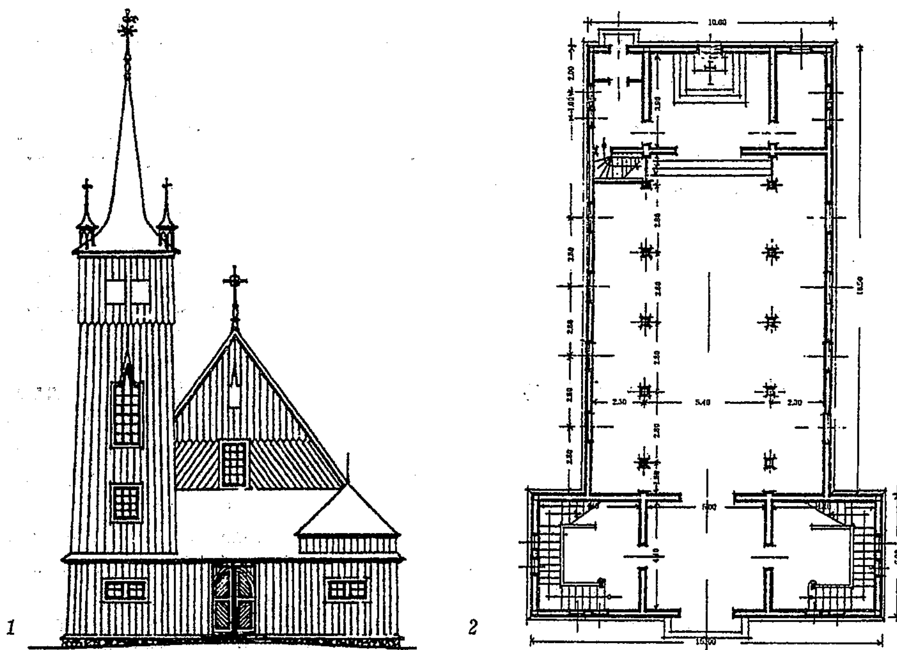
Аналіз іконографічного матеріалу, який досить повно ілюструє храмобудівну практику волинських лютеран, свідчить, що варіативність цієї „моделі“ полягала у досить обмеженій кількості комбінацій з двох основних об'ємно-просторових елементів („храм“ і „школа“) та третього факультативного („житло“). Перші два, як правило, поєднувалися чоловими фасадами, зорієнтованими на простір вулиці або площі. Третій елемент мав переважно автономне розташування поблизу кірхи і лише, очевидно, за особливих обставин інтегрувався зі шкільною будівлею.

Серед волинських міст та сіл, у яких були споруджені найпомітніші лютеранські кірхи, окрім Житомира та Луцька, слід згадати також Володимир-Волинський, Дубно, Олешкевичі, Костопіль, Маринків, Великополе, Стару Олександрівку, Мирославів, Топчу, Городище та інші (Іл. *4*—*5*). Більшість сільських кірх і навіть деякі міські, зокрема в Костополі, були дерев'яними. Однак незалежно від матеріалу їх об'ємно-просторовий устрій загалом мало відрізнявся від тих протестантських зборів, які композиційно усталилися ще в XVI ст. Той же зальний простір, перекритий зазвичай двоспадовим дахом, та сама вертикальна домінанта з боку головного входу у вигляді вежі-дзвіниці — іноді прибудованої до основного об'єму, а іноді просто надбудованої над основним об'ємом у зменшеному вигляді.

Мабуть, одним з найпомітніших прикладів волинського кірхобудування міжвоєнної доби можна назвати кірху в Костополі, котру запроектував

[26] Kolosok B. Die evangelische Kirche von Luck...— S. 63—64.
[27] Schmidt H. K. Die evangelisch-lutherische Kirche in Wolhynien.— S. 57.

архітектор Теодор Бурше, будівництво якої завершене у 1926 р.[28] Незважаючи на порівняно скромні фізичні виміри, цей дерев'яний храм вдало поєднував традиційну об'ємно-просторову композицію з вишуканими пропорціями основних членувань. Його незаперечною домінантою була струнка вежа-дзвіниця з гострим шпилеподібним дахом і чотирма невеликими наріжними фіалами. Недарма саме ця споруда вважалася найгарнішою серед усіх дерев'яних кірх міжвоєнної доби[29]. Показовим є також той факт, що архітектор, опрацьовуючи містобудівну ситуацію, надав цьому храмові домінантного звучання у периметральній забудові однієї з міських площ Костополя.



4. Проект лютеранської кірхи у Костополі:
1 — чоловий фасад; *2* — план. *1925 р. Архітектор Т. Бурше*

Утім, як свідчила практика, ремісничий підхід до нового будівництва, ініційованого невеликими сільськими громадами, загалом переважав над професійним, позаяк архітектор запрошувався не завжди. Тим не менш фактичний внесок лютеранської громади в архітектуру Волині був помітним і важливим.

---

[28] Проектний оригінал цієї кірхи під назвою „Projekt budowy kościoła evang. avgsb. w Kostopolu Wołyńskim" (N MSW, 2725), датований 1925 рр., віднайшла у фондах Архіву нових актів у Варшаві кандидат архітектури О. Михайлишин, котрій автори щиро вдячні за надану можливість скористатися новою інформацією.

[29] Schmidt H. K. Die evangelisch-lutherische Kirche in Wolhynien.— S. 156.

Остання, новітня, хвиля протестантського храмобудування на волинських землях припадає на кінець XX — початок XXI ст., що в першу чергу стало закономірним наслідком лібералізації державної релігійної політики в умовах незалежної України. Водночас воно значною мірою стимулювалося глобальними процесами розповсюдження та розвитку протестантизму як у світових масштабах загалом, так і серед західної української діаспори зокрема. Проникнувши на Американський континент разом з мільйонами переселенців ще в XIX ст., протестантизм швидко модернізується, а Сполучені Штати стають у той період батьківщиною нових протестантських течій, зокрема таких, як адвентизм та п'ятдесятництво[30]. З початку XX ст. за посередництвом української еміграції ці течії виявляють активний вплив на релігійні процеси на Волині. З часом важливу роль стали відігравати зміцнілі місцеві громади, зокрема у таких містах, як Кременець та Ківерці.

Радянська доба на Волині позначена замкнутим, часом навіть катакомбним способом релігійного життя окремих протестантських громад, напівлегальною проповідницькою діяльністю, нелегкою боротьбою громад за саму можливість існування. У Західній Україні показовою щодо цього була доля Української євангельської реформованої Церкви, яка після 1939 р. змушена була перейти на нелегальне становище[31]. Майже вся друга половина XX ст. прикметна двома взаємопов'язаними і водночас контраверсійними процесами: розбудовою протестантських громад, з одного боку, та дискримінаційними утисками протестантських конфесій радянськими державними інституціями — з другого. Виходячи з атеїстичних постулатів і вважаючи протестантів носіями буржуазної ідеології, радянська система всіляко обмежувала їх діяльність[32]. Зрозуміло, що за таких умов спорудження архітектурних об'єктів молитовного призначення було практично неможливим. Тому зібрання громад для молитовних відправ відбувались, як правило, у пристосованих приміщеннях, хоч, поза всяким сумнівом, представники протестантських конфесій були добре обізнані з архітектурно-будівельними здобутками своїх одновірців у країнах Заходу.

Кінець 80-х та початок 90-х рр. XX ст. для більшости протестантських церков України ознаменувався нарешті повномасштабною легалізацією їх діяльности, унаслідок чого розпочалися активні об'єднавчі процеси у межах окремих віровизнань. Водночас саме у ці роки розпочинається етап активного будівництва нових протестантських храмів, яке з особливою інтенсивністю розгорнулося на теренах історичної Волині (Волинська та Рівненська області, північні частини Львівщини, Тернопільщини, Хмельниччини, західні — Житомирщини).

Серед передумов досить швидкого перетворення Волині на найбільш репрезентативний реґіон України з погляду становлення та утвердження новітньої протестантської архітектури, очевидно, можна назвати цілу низку чинників, укорінених головно в історичній минувшині цього краю,

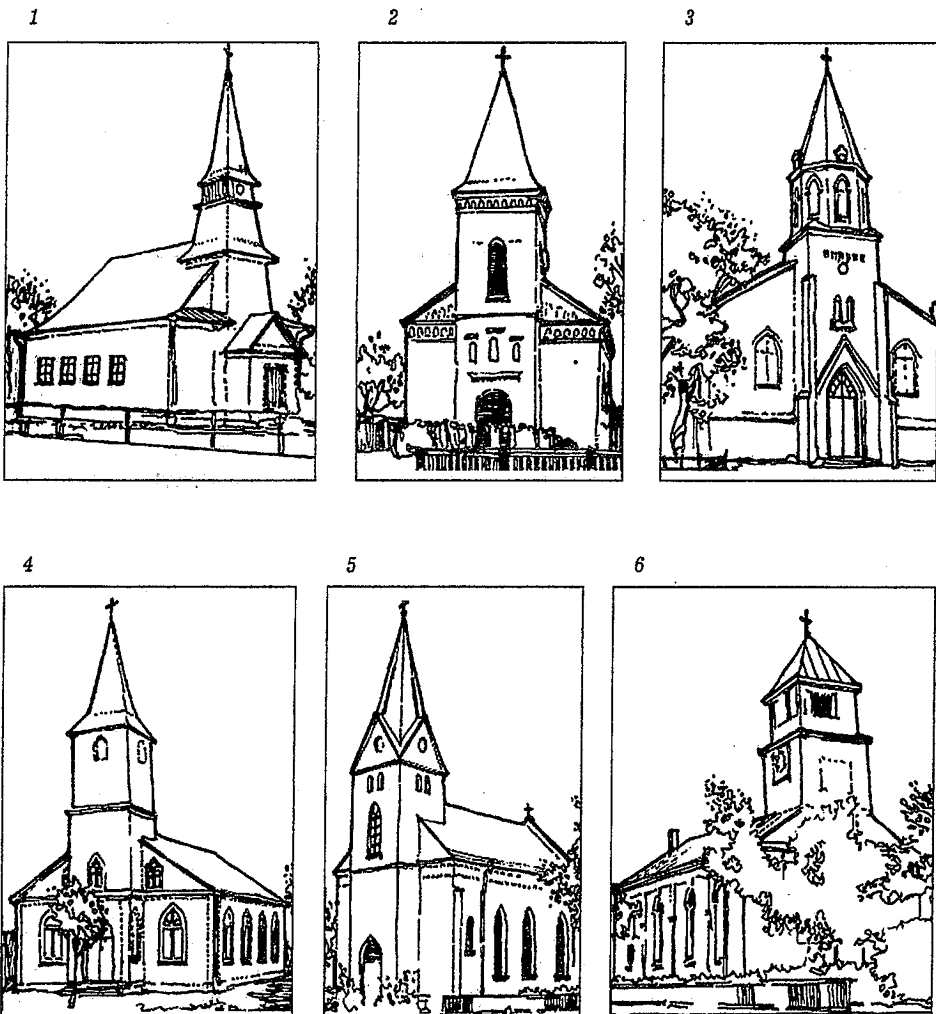
---

[30] Історія релігії в Україні.— К., 1999.— С. 383—404.

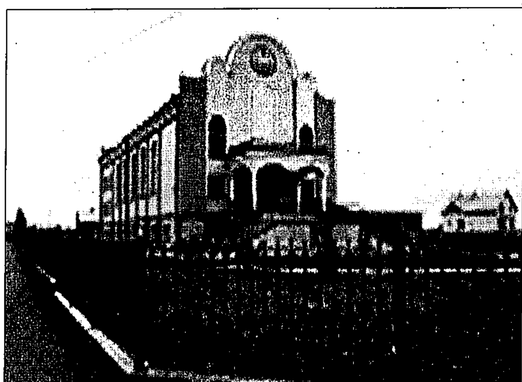
[31] Соловій Р. П. Культурно-просвітницька діяльність Української євангельсько-реформованої церкви у Західній Україні (1925—1939 р.) // Вісник Львівського університету. Історичні науки.— Львів, 2000.— С. 147—155.

[32] Головащенко С. Історія християнства.— К., 1999.— С. 276—281.

про що уже йшлося. Не можна не відзначити також тієї обставини, що більшу частину Волині у міжвоєнну добу оминули руйнівні впливи радянського атеїзму та сталінщини. Сприяли цьому суспільні перетворення у незалежній Україні, суттєва матеріальна допомога закордонних протестантських церков, що базуються у США, Німеччині та інших країнах Заходу, де домінує протестантська ідеологія.



5. Євангельсько-лютеранські кірхи на Волині:
1 — дерев'яна кірха у с. Городищі. *1930 р.*; *2* — кірха у с. Олешкевичах. *1933 р.*; *3* — кірха у м. Рожищі. *1878 р. Відбудова вежі 1930 р.*; *4* — дерев'яна кірха у с. Маринкові. *1938 р.*; *5* — кірха у Володимирі-Волинському. *1927 р.*; *6* — кірха у с. Стара Олександрівка. *1935 р.*
Прориси з фото міжвоєнної доби

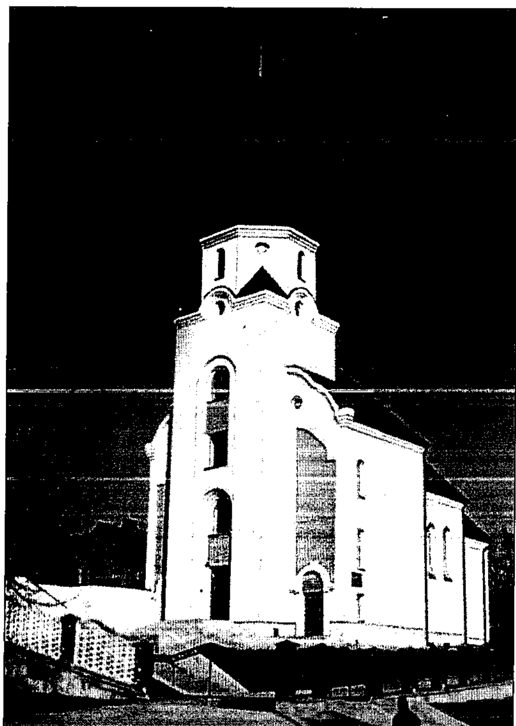


1

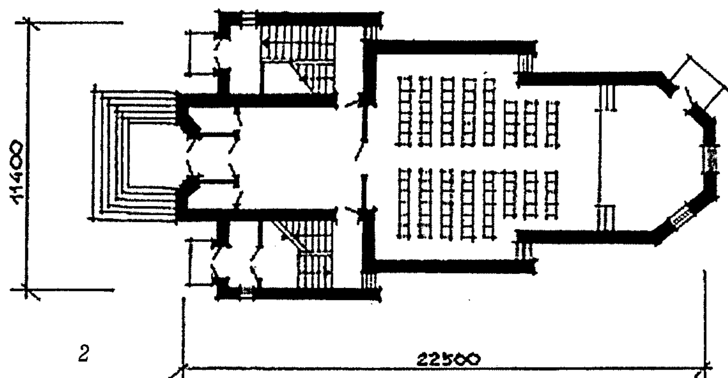
2

3

6. Новітні протестантські храми на Волині:
1 — дім молитви євангельських християн-баптистів
у м. Костополі Рівненської області. *1990-ті рр.;*
2 — загальний вигляд дому молитви євангельських християн-баптистів
у м. Млинові Рівненської області. *1990-ті рр.;*
3 — будинок молитви євангельських християн-баптистів
у м. Червонограді Львівської області. *2003 р.*

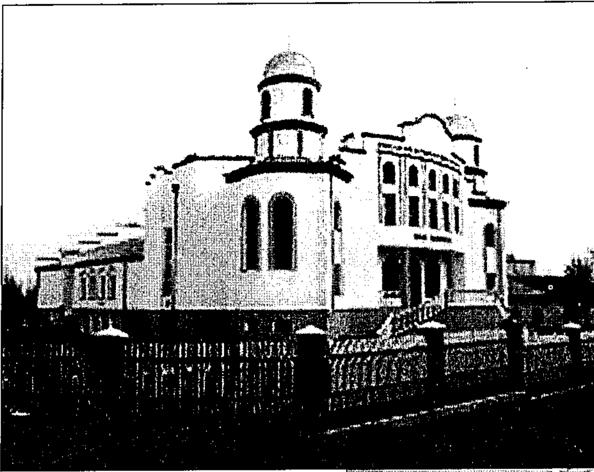


1

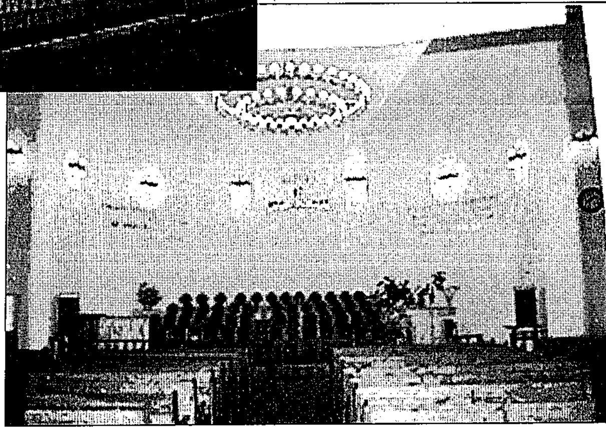


2

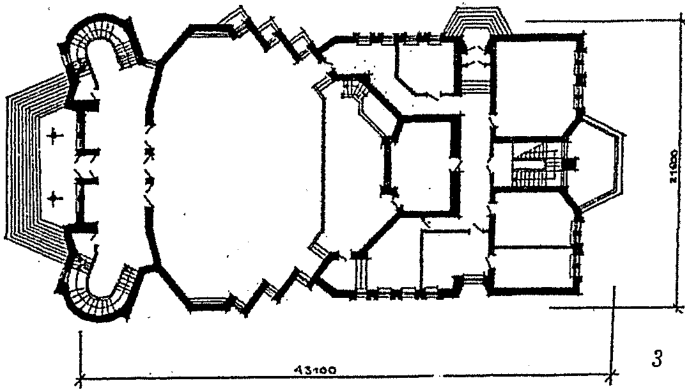
7. Храм Української євангельської реформованої Церкви у Рівному. *2001 р.:*
1 — загальний вигляд; *2* — поземний план



1



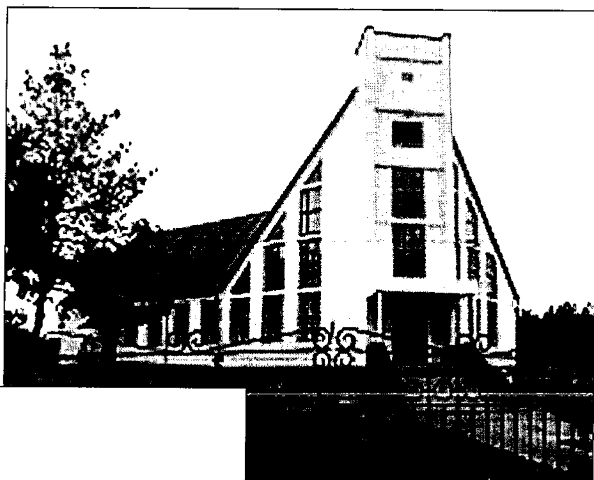
2

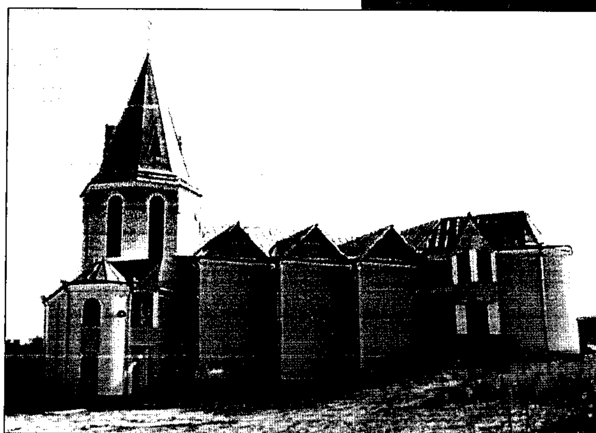


3

8. Будинок молитви
євангельських християн-баптистів у м. Дубні. *1996 р.:*
1 — загальний вигляд; *2* — інтер'єр головного залу; 3 — план першого поверху

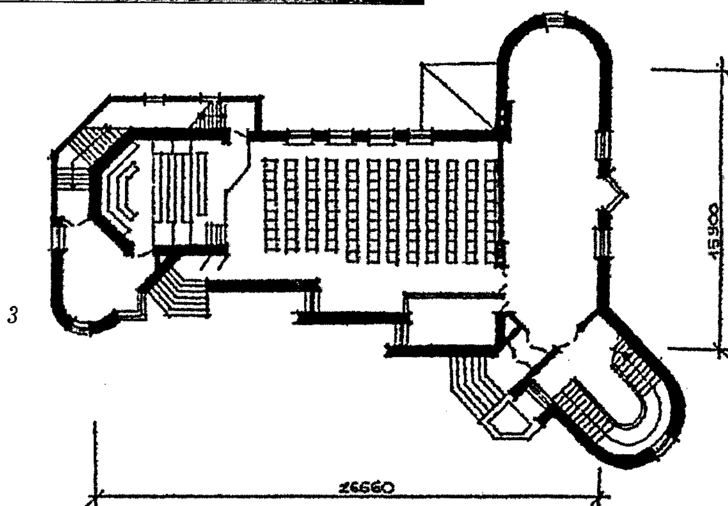
1





2

3



9. Новітні протестантські храми на Волині:
1 — будинок молитви християн віри євангельської у с. Сопачеві Рівненської області. *2003 р.*; *2—3* — загальний вигляд та план будинку молитви євангельських християн-баптистів у с. Бронниках Рівненської області. *2003 р.*

Число протестантських храмів, що збудовані та будуються на Волині у новітню добу, обраховується сотнями. З погляду архітектурно-просторової типології серед них домінують найпростіші монооб'ємні споруди, які умовно можна охарактеризувати як храми „хатнього типу". Утім, умовність цієї характеристики не виключає таких специфічних рис, як виразні намагання зорганізувати навколо себе навколишнє просторове середовище, принаймні найближче, заакцентувати чоловий фасад як домінантну частину всієї композиції шляхом використання строгої симетрії з розвинутими формами фронтону — ступінчастого, лучкового, напівкруглого, комбінованого тощо. Внутрішній простір таких храмів також характеризується монооб'ємністю з невеликими допоміжними приміщеннями. Серед багатьох подібних прикладів можна назвати будинки молитви євангельських християн-баптистів у Костополі (Іл. *6. 1*) та Млинові (Іл. *6. 2*).

В останні роки поступово збільшується та група храмових споруд, у яких простежується тенденція до ускладнення об'ємно-просторової композиції — почасти через урізноманітнення функціональних вимог, почасти через намагання досягнути більшої формотворчої виразности. Зазначену групу об'єктів єднає також певна подібність функціонального структурування, часто з розміщенням основних приміщень у декількох рівнях: перший поверх — молитовний зал, кафедра, у другому рівні — балкони (хори), а в цоколі та підвалі — підсобні, навчальні, господарські приміщення.

Утім, подібність функціональних програм зовсім не заперечує суттєвої архітектурно-стилістичної варіативности у конкретних проявах сакральної образности. Діапазон цієї варіативности у наявних реалізаціях спостерігається доволі відчутно — від прямих „цитувань" з арсеналу місцевої архітектурної спадщини православного храмобудування, як, наприклад, у рівненському храмі Української євангельської реформованої Церкви (Іл. *7*), до відвертих проявів демонстративної монументальности з використанням геометризованого експресіонізму, як, наприклад, простежується в архітектурних формах будинку молитви християн віри євангельської у Червонограді (Іл. *6. 3*).

Ще більш розвинутою фукціонально-просторовою структурою відзначається молитовний комплекс євангельських християн-баптистів у Дубні (Іл. *8*), де добре помітно намагання пристосувати до нових потреб розпланувальну схему, характерну радше для театрально-видовищного закладу. Однак цікаво, що ця розпланувальна алюзія у зовнішньому образі споруди свідомо руйнується схильністю до історизму, зокрема використанням конкретної архітектурно-історичної „цитати" місцевого значення, а саме двох півсферичних бань на двоярусних підбанниках, дуже подібних до тих, що прикрашають наріжні кути бастіонів давнього дубнівського замку.

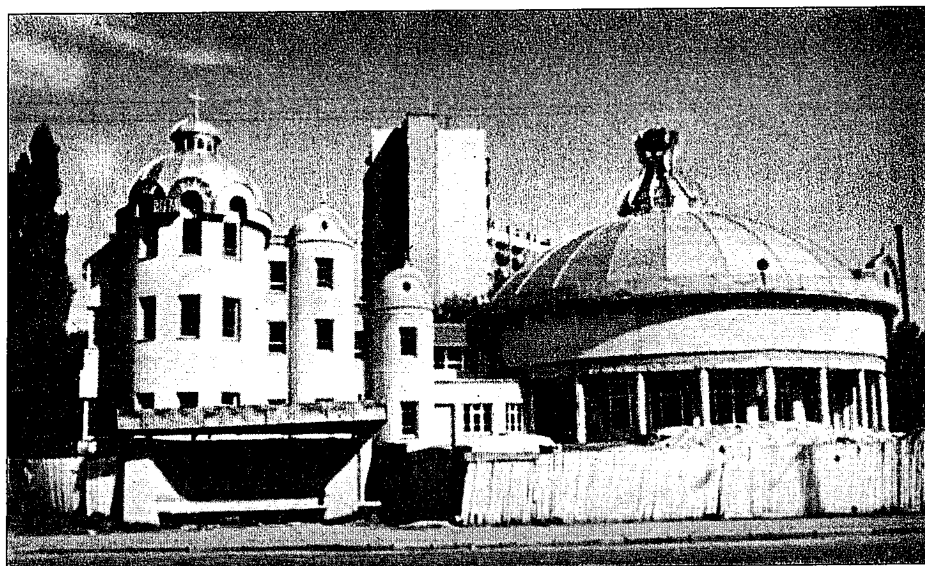
Окремо варто зазначити також ту цікаву обставину, що протестантські новобудови останнього десятиліття щораз частіше з'являються і у волинських селах. Сільські молитовні будинки урізноманітнюють картину пошуку архітектурних прийомів у трактуванні архітектурного образу протестантського храму, як, наприклад, будинку християн віри євангельської у с. Сопачеві Володимирецького району Рівненської області (Іл. *9. 1*) чи будинку молитви євангельських християн-баптистів у с. Бронники Рівненського району (Іл. *9. 2—3*). Поява цих новобудов у першу чергу пов'язана з тісними контактами громад із закордонними церквами, з творчим опрацюванням їх досвіду, зрослими фінансовими можливостями.

Зразком багатофункціонального протестантського комплексу, багато в чому нетипового, можна назвати комплекс „Світанкова зоря“ на вулиці Вербовій у Рівному (Іл. *10*), який складається з двох взаємопов'язаних частин. Головним елементом його архітектурно-просторової композиції є круглий об'єм власне самого храму, почленований на два поверхи — з хрестильним залом-фойє на першому поверсі і з просторим залом зібрань на другому. З допомогою переходу на поземному рівні ця домінантна частина функціонально об'єднана з окремим блоком адміністративних, навчальних, готельних та господарських приміщень. Головний об'єм завершується сферичним куполом, заакцентованим ліхтарною надбудовою. Весь комплекс несе зовнішнє декорування, в окремих формах якого можна зауважити окремі ремінісценції щодо формотворчого арсеналу неовізантизму. Функціонально комплекс є цілком самодостатньою, автономною структурою, яка здатна обслуговувати діяльність громади у повному обсязі.

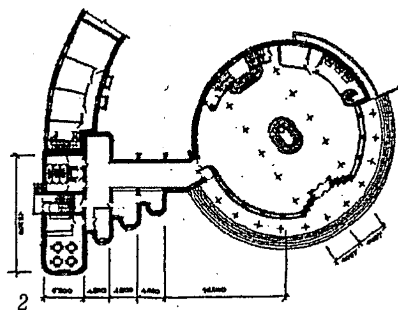
Виходячи з аналізу новітньої практики протестантського храмобудування, можна зазначити, що початкові спрощені схеми їх функціонально-просторового структурування зазнали помітного впливу наявного сьогодні архітектурно-будівельного комплексу з усіма його організаційно-технологічними особливостями. Як наслідок, можна спостерігати всі ознаки еволюційного переходу від храмів так званого хатнього типу до сучасних за архітектурним формотворенням та інженерним оснащенням храмових комплексів. Процес цей триває і має досить плюралістичний характер, що випливає з особливостей протестантської догматики та засадничої самостійности громад. Значною мірою ця самостійність стосується і потрактування архітектурного образу молитовного будинку.

Узагальнюючи викладене, не можна оминути очевидного питання про загальноісторичне позиціонування протестантського храмобудування у ширшому, загальноукраїнському, контексті. Попри досить тривалий і непростий історичний шлях, є цілком очевидним, що в закресі архітектурно-мистецькому протестантська конфесія (у широкому її розумінні) не залишила по собі інтегрованої, автономної морфологічної системи. У різні періоди розвитку протестантська архітектура так чи інакше живилася сучасними їй творчими парадигмами, запозичуючи багато чого з формотворчого арсеналу сакральної архітектури інших християнських конфесій.

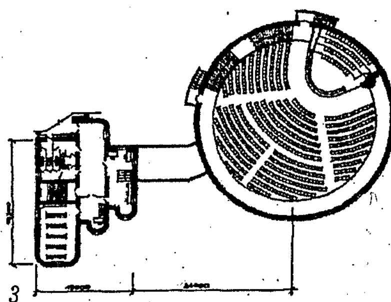
Разом з тим виразні відмінності функціонально-літургійних програм різних протестантських течій, споріднених такими загальними рисами, як спрощення літургії і відповідно зумовлених нею вимог до об'ємно-просторової композиції, семантична редукція ритуально-образного елементу, вкрай важливого як для католицизму, так і для православ'я, посилення світських засад, зафіксованих у розбудові культурно-просвітницьких закладів, не могли не позначитися і на храмобудівній діяльності. Спроби деяких європейських архітекторів-протестантів, зокрема Л. Х. Штурма, узагальнити практичний досвід протестантського будівництва і виробити певну архітектурно-розпланувальну систему „взірцевих“ протестантських храмів мали радше концептуальне значення і суттєво не впливали на хід її реалізації. У давні часи такому стану речей сприяло ще й те, що потреба нового будівництва досить часто компенсувалася пристосуванням церков, побудованих раніше для традиційних конфесій на цілковито відмінних архітектурно-просторових засадах.



1



2



3

10. Будівництво молитовно-просвітницького комплексу євангельських християн-баптистів у Рівному:
1 — загальний вигляд; *2—3* — плани першого та другого поверхів

На жаль, суспільно-політичні настрої і діяння доби контрреформації зумовили той прикрий для нас факт, що перший етап розвитку протестантизму протягом другої половини XVI — першої половини XVII ст. на Волині, як і на західноукраїнських землях загалом, практично не залишив по собі жодної пам'ятки протестантського храмобудування, які були або понищені, або, що траплялося частіше, перебудовані на католицькі костели. Виявлення і дослідження таких трансформацій є можливою, але нелегкою справою.

Значно повніше представлена архітектурна спадщина протестантизму, пов'язана з другою його хвилею, яка передусім зумовлена колонізаційними процесами на Волині за часів Російської імперії та міжвоєнної Польщі. І хоч переважна більшість помітних архітектурних реалізацій цієї доби, головно кірхи німецьких євангелістів-лютеран, теж втрачена, залишився досить інформативний першоджерельний матеріал, який дозволяє скласти достатньо повне уявлення про їх функціональну типологію та архітектурно-композиційні особливості, які повністю відповідали прийомам неоготичного формотворення. В архітектурній історії Волині це цілком самостійна, дуже цікава, хоч і малодосліджена ще сторінка. Водночас, однак, не можна не відзначити того принципового моменту, що коріння цього архітектурного явища містилося в іншому культурному середовищі. На ґрунті Волині воно було лише штучно „прищепленим“, до місцевих храмобудівних традицій майже недотичним.

Загалом можна також дійти висновку, що весь довготривалий історичний розвиток протестантизму на українських землях був позначений протидією не лише суспільно-політичних чинників. Не менш важливу роль довгий час відігравали суттєві розбіжності поміж власне українською релігійною ментальністю, сформованою століттями у православному середовищі, та протестантським світосприйняттям. На те, які прояви мали ці розбіжності в закресі архітектурно-мистецькому, ще на початку XX ст. звернув увагу канадський бізнесовий та громадський діяч, українець з походження Петро Зварич. Певний час він симпатизував спробам створення серед українських емігрантів окремішньої Протестантської Унійної Церкви, однак згодом відійшов від цієї ідеї — і не в останню чергу саме через брак зв'язку протестантського ритуалу з українськими культурними традиціями. Показовою є його персональна оцінка цього розходження: „Під час моєї короткої діяльности поміж протестантів я усвідомив, що українська душа ніколи не буде задоволена і сповнена тією атмосферою, яку пропонує своїм вірним протестантська релігія. Наш характер є більш природний, поетичний, глибокий. Він полюбляє ритуал, спів, церемонії, велич церковних декорацій та релігійний містицизм, однак цього немає серед протестантів. Все тут є сухим, абстрактним, пустим. Тому не дивно, що Пресвітеріанська місія серед українців не мала успіху“[33].

Стосовно новітнього етапу в розвитку протестантської архітектури на Волині (друга половина XX — початок XXI ст.) сьогодні вже маємо вагомі підстави говорити про третю його хвилю — найпотужнішу у фізично-

[33] Цит. за: Olender V. Symbolic Manipulation in the Proselytizing of Ukrainians: an Attempt to Create a Protestant Uniate Church // The Ukrainian Religious Experience. Tradition and the Canadian Cultural Context.— Edmonton, 1986.— P. 200—201.

му вимірі та найрізнобарвнішу за архітектурно-мистецькими проявами. Серед головних її позаархітектурних чинників, вочевидь, слід уважати невластиву попереднім етапам органічну інтегрованість протестантизму в релігійне життя сучасного українського суспільства. У нових умовах архітектурний процес протестантського храмобудування має всі шанси стрімко еволюціонувати не лише кількісно, але й якісно, полишаючи, можливо, з часом стихійний формотворчий плюралізм і щораз більше відчуваючи потребу самоусвідомлення і пошуку нових шляхів.

Valentyn DEMYANOV, Petro RYCHKOV

PROTESTANT PLACES OF WORSHIP IN VOLYN': FROM ANCIENT TIMES TO THE PRESENT DAY

The article considers a lesser-researched issue in the study of Ukraine's architectural legacy, which is the construction of protestant churches and places of worship in Volyn'. In the 16th century, this region of Ukraine was the first to integrate ideas of European Reformation. The authors trace the evolution of this architectural phenomenon, draw historical parallels between past and present, and analyze modern-day approaches to the construction of protestant places of worship. In conclusion, they argue that at any stage of its development, protestant architecture borrowed in one way or another from the then current artistic paradigms and drew heavily from the rich arsenal of religious architecture representing other Christian denominations.

Тетяна КАЗАНЦЕВА

ФАКТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЗАСТОСУВАННЯ ФАКТУР ТИНЬКУ ТА КАМЕНЮ У ФОРМУВАННІ ДОМІНУЮЧИХ НАПРЯМІВ В АРХІТЕКТУРІ ЛЬВОВА XVI — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ

У процесі сприйняття історичного міського середовища неабияке значення мають тактильні відчуття, що дають уявлення про характер поверхні архітектурної форми. У Львові ці поверхні набули найбільшої різноманітности на межі XIX—XX ст., коли фактура матеріалу стала першорядним засобом архітектурної виразности. У цей період у Львові фактурами тиньку та каменю оздоблено понад 1000 фасадів та інтер'єрів споруд, створено їх 33 основні типи та вироблено певні прийоми їх застосування. Неабияку цікавість також становлять передумови розвитку сецесійних фактур на львівських фасадах. Це способи тесання каменю та варіанти штукатурного опорядження фасадів, що використовувались львівськими майстрами доби Ренесансу, бароко, класицизму та історизму. Певний розвиток сецесійні фактури дістають у період функціоналізму, коли тенденція до уніфікації скоротила кількість підтипів фактур. Друга світова війна перервала цей процес розвитку, а у повоєнний час фактури тиньку вже не мали поширення. В оздобленні фасадів великих споруд радянського будівництва домінувала дрібнозерниста циклькована фактура. Більшість інших типів фактур не використовувалась унаслідок їх „вигадливости і малої придатности в умовах великих міст“, як це сказано у тогочасному посібнику з будівельних робіт[1].

У наш час автентичні фактури львівських споруд руйнуються унаслідок некваліфікованих ремонтів фактур та реконструкцій фасадної поверхні. Проте, незважаючи на поки що великий обсяг фактичного матеріалу, вивченню типів фактур та прийомів їх застосування на фасадах досі не приділялось достатньої уваги. Дослідники відзначають, що фактурні поєднання різноманітних матеріалів були одним із головних засобів виразности в архітектурі зламу XIX—XX ст. Однак типологія фактур тиньку і каменю, прийоми їх застосування на фасадах у стилі Ренесансу, бароко, класицизму, історизму, сецесії та функціоналізму залишились невизначеними у працях Ю. Бірюльова[2], В. Вуйцика і Р. Липки[3], І. Жука[4], Т. Трегубової і Р. Миха[5] та інших.

---

[1] Галактионова А. Цветные известково-песчаные штукатурки.— Москва, 1938.— С. 32.

[2] Biriulow J. Secesja we Lwowie.— Warszawa, 1993.

[3] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— Львів, 1987.

[4] Жук И. Эволюция стиля модерн в архитектуре Львова // Строительство и архитектура.— 1986.— № 1.— С. 25—28.

[5] Трегубова Т., Мих Р. Львів: Історико-архітектурний нарис.— К., 1989.

Для успішного розв'язання поставлених завдань дослідження спеціально розроблено методику, яка полягає у послідовному виконанні натурних досліджень, класифікації та розробці термінології фактур.

Попередньо проведене візуальне обстеження забудови Львова XVI — першої половини XX ст. вказало на необхідність охоплення дослідженням усіх споруд. Було сфотографовано усі знайдені види фактур за методикою: а) зблизька для фіксації характеру поверхні; б) на певній відстані для фіксації офактуреного елементу (руст, дзеркало, площина); в) на значній відстані для фіксації фасаду. При фотографуванні фактур в інтер'єрах ми користувалися не спалахом, а природним бічним освітленням, яке краще виявляє рельєф (зйомка зі штативом). Фотозйомка проводилась на чорно-білу плівку світлочутливістю 64 або 100 ASA фотоапаратами „Ревю" та „Зеніт" із використанням об'єктивів із фокусною відстанню 50, 135, 250 мм. Таким чином сфотографовано близько 500 об'єктів. Було описано характер застосування фактури (опис типу фактури, назва офактуреного елементу, поверх тощо). При з'ясуванні характеру фактурної обробки на верхніх поверхах використовувався театральний бінокль (2,5х). Для опису застосовано методику запису на мікрокасетний диктофон („Aiwa" TP-M720). Розшифрування касет полягало в упорядкуванні інформації у таблицях, які містили адресу споруди та опис характеру застосування фактури каменю й тиньку. Структура опису характеру застосування фактури каменю й тиньку така: а) матеріали — камінь, тиньк, в окремих випадках указувались інші матеріали (наприклад, цегла); б) частини споруди: цоколь, поверх, фриз, аттик, вестибюль (також проїзд, сходова клітка); в) необхідна інформація про зміни первісної фактури фасаду вказана в дужках або в кінці повідомлення. Таким чином описано 1522 об'єкти.

Після систематизації натурних досліджень методами порівняльного аналізу та статистичного опрацювання виділено основні типи та підтипи фактур на львівських спорудах. У спеціальній літературі з обробки каменю й тиньку фактури класифіковано за способом виготовлення, що призводить до неточностей та збігів у термінології. Тому ми керувалися передусім візуальною характеристикою фактури, оскільки зовнішньо подібні фактури можуть виготовлятись різними способами та навпаки. Наприклад, піктографічна фактура, яка за характером виконання належить до комбінованих типів фактурної обробки, за візуальною характеристикою виділена нами в окремий тип. Для кращої орієнтації та зручности пошуку розроблено термінологічний словник фактур (*Табл. 1*). Для визначення закономірностей розвитку фактур у львівській архітектурі XVI — першої половини XX ст. встановлено датування фасадів з допомогою архівних досліджень та пошуку в літературі. У деяких випадках дату спорудження виявлено у процесі натурних досліджень: на фасаді (найчастіше на аттику) чи на підлозі вестибюля. Приблизне датування інших фасадів, що дозволяло віднести їх до певної стильової підгрупи, проводилось за методиками стилістичного та порівняльного аналізу фасаду. Матеріали натурних досліджень упорядковано за стилем споруди (37 споруд у стилі Ренесансу, 48 споруд у стилі бароко, 18 споруд у стилі класицизму, 567 споруд у стилі історизму, 671 споруда у стилі сецесії, 23 споруди у стилі Арт Деко, 261 споруда у стилі функціоналізму).

Таблиця 1

Термінологічний словник фактур тиньку та каменю

№	Назва фактури	Назва фактури у вітчизняних виданнях	Назва фактури у закордонних виданнях	
			польською мовою	англійською мовою
1.	Гротова	„Сльозоподібна", „крапельна"	Croplowana	Congealed (frosted)
2.	Джгутоподібна	„Макарони"	Не знайдено	Cable moulded and combed
3.	„Під бучарду"	Так само	Groszkowana, młotkowana	Не знайдено
4.	„Під деревину"	Не знайдено	Не знайдено	Не знайдено
5.	„Під кошик"	Так само, також „шахоподібна"	Так само	Basket weave combed
6.	„Під кратери"	Не знайдено	Kraterowana	Не знайдено
7.	„Під ламаний камінь"	Так само, також великобугриста, скеля	Łupana, surowa, rwana, krzesana	Broken stone, rubble
8.	„Під листя"	Гірлянди з листя лавра	Не знайдено	Bay-leaf
9.	„Під луску"	Так само, також панцирна, „під мушлі", віялоподібна, закрутками	Не знайдено	Imbrication, scales, scallop, fan combed
10.	„Під лущений пісковик"	„Під травертин", французька лопаточна	Не знайдено	Не знайдено
11.	„Під мурування"	„Під валуни", „під гальку", циклопічна, „галушки"	Imitacja spoinowania	Не знайдено
12.	„Під пір'я"	Не знайдено	Не знайдено	Не знайдено
13.	„Під пластичну масу"	Отримана методом пластичної обробки	Kształtowana, obrabiana na świeżo	Rough cast plastering
14.	„Під риб'ячий хребет"	Так само, також „під ялинку", „під колосок", зигзагоподібна	Na skos, w jodełkę	Hering bone combed
15.	„Під сталактити"	Не знайдено	Sople lodu	Congealed (frosted)
16.	„Під червоточину"	Не знайдено	Szlimakowata, hieroglifowa, robaczkowata	Vermiculation
17.	„Під шубу"	Так само, також цяткована, грубошліфована, дрібнобугриста, зерниста, „під туф", „під пісковик"	Grotowana, dłutowana, nakrapiana, narzucona	„Wattle" pattern
18.	Піктографічна	Не знайдено	Не знайдено	Не знайдено
19.	Рифленка, штрихи	Так само, також з правильним рисунком штриха, „під начіс", „під соломку", „під гребінець", борозенками (рівчачками)	Rowkowana, karbowana, prążkowana prosto	Grooved, ribbed, riffled
20.	Текстильна	Шашечно-борозчаста, „під штамп"	Krzyżowana, siatkowa, żłobkowana krzyżowo	Не знайдено
21.	„Укладанка"	Набірна, „під гальку", мозаїчна	Не знайдено	Не знайдено
22.	„Хвильки"	Так само	Prążkowana falisto, wełnista	Wavy or flowing lines, zigzag

Ренесанс. Після пожежі 1527 р., яка знищила готичне місто, Львів було відбудовано у ренесансному стилі. Великий розмах будівництва приваблював до Львова майстрів із північних районів Італії та Тессинського кантону Швейцарії[6]. Таким чином, львівські фактури каменю періоду Ренесансу (Іл. *1*) виникли унаслідок поєднання місцевих будівельних традицій (наприклад, способи тесання) з практикою італійського (наприклад, фактура „під лаврове листя", грецький руст) та північного Ренесансу (наприклад, „текстильні" фактури, фактура в заглибинах окуттєвого орнаменту). Після завершення обробки поверхні камінь тинькувався з естетичних (зокрема, поліхромія) та консерваційних міркувань[7].

Технологічні фактури каменю:

1. Фактура ламаного каменю використовувалась в оборонних спорудах: а) у муруванні типу opus emplectum (Міський арсенал); б) у муруванні з квадратів (обрамування у Пороховій вежі).

2. Фактура навскісного (чи перехресного) нерегулярного тесання, сліди якої є на всіх поверхнях, оброблених на гладко. Це тесання використовувалось для обробки: а) квадрів мурування (opus quadratum Успенської церкви); б) грецького русту (Італійський дворик) та діамантового (пл. Ринок, 4); в) обрамувань порталів (вул. Федорова, 18) та вікон (Вірменський костел).

3. Фактура горизонтального тесання використовувалась при обробці: а) вузьких вертикальних елементів, як, наприклад, канелюри (портал на вул. Вірменській, 20); тригліфи (фриз на пл. Ринок, 21); б) кантів квадра (йдеться про використання тільки вертикальних кантів при обробці квадра (пілястри на пл. Ринок, 9); в) усієї площини квадра (віконні обрамування першого поверху на вул. Вірменській, 11).

4. Фактура вертикального тесання, яка використовувалась при обробці: а) вузьких горизонтальних елементів, як, наприклад, пояски (портал на вул. Вірменській, 20); б) усієї площини квадра (цоколь на вул. Вірменській, 11).

5. Фактура „під бучарду" виконувалась: а) із кантом „під скарпель" (цоколь, пілястри та колони порталу на пл. Ринок, 9); б) без канта, тобто суцільна обробка квадра (перший поверх на пл. Ринок, 24).

Декоративні фактури каменю:

1. Фактура „під бучарду" вжита одноразово для обробки п'єдесталів, рустів колон та фриза порталу (сіни першого поверху на пл. Ринок, 6) за зразком порталів, представлених у трактаті Серліо.

2. Фактура „під шубу" використовувалась як тло для орнаменту: а) окуттєвого (кронштейни балкона другого поверху в подвір'ї на вул. Лесі Українки, 10); б) рослинного (пілястри надгробка Шольц-Вольфовичів, вмурованого у зовнішню стіну апсиди кафедрального костелу); на заглиблених дзеркалах (пілястри та замок порталу на вул. Вірменській, 30: віконні софіти у фондах Львівської картинної галереї у Золочівському замку); на рустах (архівольт надгробка Шольц-Вольфовичів); як тло барельєфа (рельєф „Увірування св. Фоми" в кафедральному костелі).

3. Фактура горизонтальних коротких штрихів використовувалась як тло для окуттєвого орнаменту на колонах (каплиця Боїмів, фонди Львівської картинної галереї у Золочівському замку).

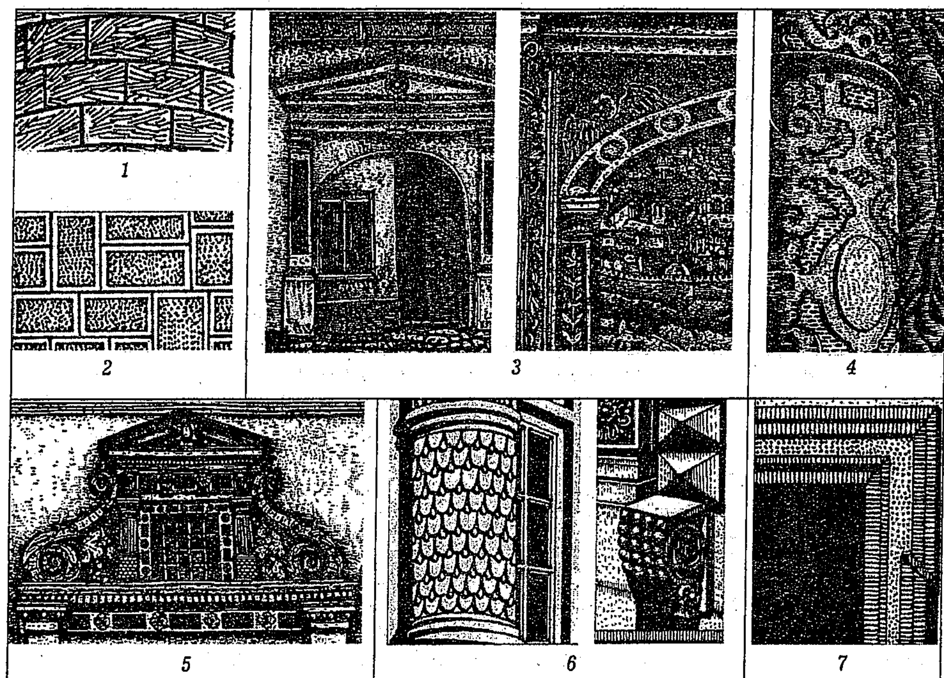
---

[6] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— С. 26.

[7] Присяжний К. В. Конспект лекцій.— Львів, 1998.— С. 14.

4. Рифленка використовувалась: а) для окантування декоративних елементів (картуші згадуваного надгробка Шольц-Вольфовичів); б) для суцільного заповнення квадрів порталів (вул. Краківська, 2).

5. Фактура „під луску" використовувалась на нижній третині колон (портал на пл. Ринок, 2) чи пілястр (обрамування світликів на пл. Ринок, 21). Одноразово ужита на передній площині консолі-лавки для сторожа (пл. Ринок, 4).



1. Фактури каменю львівського Ренесансу:
1 — хаотичне тесання; *2* — горизонтальне тесання; *3* — „під шубу"; *4* — горизонтальні штрихи; *5* — текстильне; *6* — „під луску"; *7* — комбінований opus pseudoisodomum

6. Фактура „під листя лавра", як правило, використовувалась на архівольтах: а) порталів (сіни на пл. Ринок, 17); б) вікон (другий—третій поверхи на пл. Ринок, 21); в) світликів (церква св. Онуфрія). Одноразово ужита на замковому камені (портал на пл. Ринок, 28).

7. Текстильна фактура використовувалась на передній площині русту: а) архівольтів порталів (пл. Ринок, 2, 28); б) фризів порталів та світликів (пл. Ринок, 21); в) обрамувань світликів (пл. Ринок, 21).

Технологічні фактури мурування. В оборонних спорудах використовувалось мурування типу opus emplectum. При цьому використовувались наріжники та обрамування мурування з гладких квадрів (Міський арсенал). У житловому та сакральному будівництві набув поширення opus

quadratum, який можна поділити на: а) opus pseudoisodomum, що уживався найчастіше; б) opus pseudoisodomum комбінований (перший поверх на пл. Ринок, 25). Opus quadratum використовували для обличкування: а) усього фасаду (каплиця Трьох Святителів); б) цоколю (пл. Ринок, 26); в) першого поверху (пл. Ринок, 24); г) першого—другого поверхів (вул. Вірменська, 4); ґ) наріжників, кронштейнів та обрамувань отворів при цегляному заповненні стіни (вежа Вірменського костелу).

Декоративні фактури мурування (русти). Найбільшого поширення набув діамантовий руст, який використовувався на: а) усій площині фасаду суцільно (пл. Ринок, 4) або в чергуванні з грецьким рустом (пл. Ринок, 14); б) пілястрах (перший—третій поверхи на пл. Ринок, 2); в) фризах (бернардинський костел); г) п'едесталах (портал на пл. Ринок, 28); ґ) обрамуваннях, де діамантові квадри чергуються з розетами (Успенська церква) або грецьким рустом (пл. Ринок, 37). Менш поширений грецький руст використовувався на: а) усій площині фасаду (Італійський дворик); б) пілястрах (каплиця Кампіанів); в) обрамуваннях (портали бенедиктинського костелу).

Таким чином, для львівської архітектури епохи Ренесансу характерні такі прийоми застосування фактур: а) обробка рустів архівольтів чи фризів текстильною фактурою; б) заповнення активною фактурою („під шубу" чи горизонтальних штрихів) тла окуттєвого та рослинного орнаменту; в) обробка нижньої третини колон чи пілястр фактурою „під луску"; г) обробка обрамувань фактурою „під листя"; ґ) застосування мурування opus pseudoisodomum із фактурою тесання різних напрямків.

Бароко. В архітектурі європейського бароко були поширені шорсткі фактури тиньку, якими оздоблювали великі дзеркала стіни. Хоча чимало львівських барокових фасадів мають поділ на великі дзеркала, але фактурної обробки на них не виявлено. Очевидно, фактуру незначної рельєфности було затиньковано під час наступних ремонтів. Єдиний виняток становить реконструйований на межі XIX—XX ст. фасад кам'яниці на вул. Братів Рогатинців, 18. Великі дзеркала та проміжки між дощатим рустом другого—третього поверхів оброблено „під шубу". Решта львівських барокових фактур дійшли до нас завдяки їх виконанню у камені (Іл. 2).

Технологічні фактури каменю:

1. Фактура навскісного (чи перехресного) нерегулярного тесання, яка використовувалась аналогічно попередньому періоду. Це тесання використовувалось для обробки: а) квадрів мурування opus quadratum (перший поверх на вул. Вірменській, 15), дощатого чи грецького русту (перший поверх на пл. Ринок, 7); б) обрамувань (пл. Ринок, 35).

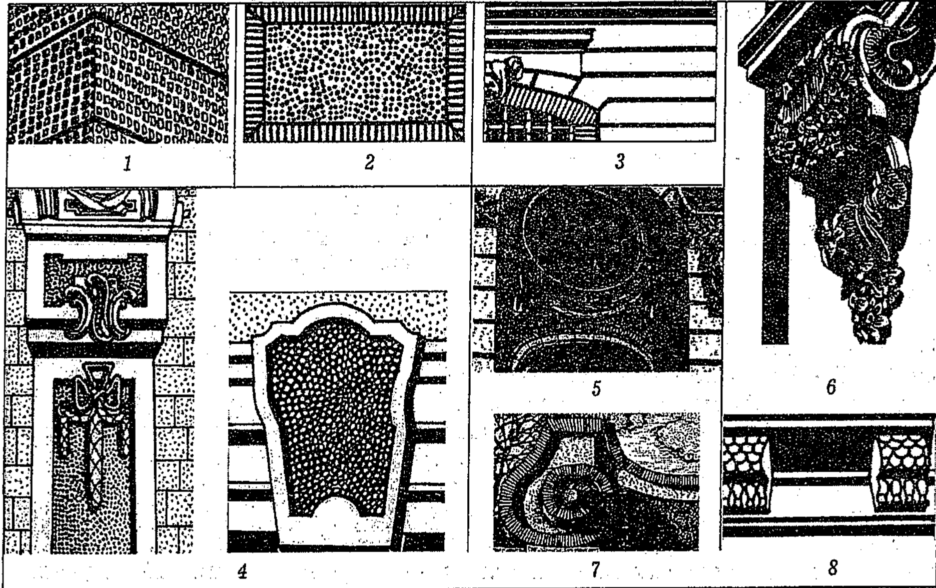
2. Фактура горизонтального тесання, яка використовувалась для суцільної обробки квадрів: а) мурування (перший поверх на пл. Ринок, 5); б) обрамувань (портал та вікна першого поверху на пл. Ринок, 8).

3. Фактура вертикального тесання, яка використовувалась для суцільної обробки квадра мурування (перший поверх на пл. Ринок, 36).

4. Фактура „під бучарду", яка виконувалась: а) з кантом „під скарпель" (усі кам'яні деталі домініканського костелу, а саме цоколь, обрамування, портал, п'едестали пілястр, кронштейни, балюстради); б) без канта, тобто суцільна обробка квадра (мурування першого поверху на вул. Федорова, 1).

Декоративні фактури каменю:

1. Фактура „під бучарду" з рифленим кантом тільки вздовж країв архітектурного елементу, а не квадра (пілястри першого поверху на пл. Ринок, 40).



2. Фактури каменю львівського бароко:
1 — тесання; 2 — „під бучарду" з рифленими кантами; 3 — „дощатий руст"; 4 — „під шубу" на дзеркалах; 5 — „під шубу" на площині; 6 — „складки"; 7 — рифленка; 8 — „під луску"

2. Фактура „під шубу" використовувалась у двох випадках: на дзеркалах та на складеній з квадрів заглибленій площині навколо порталів (пл. Ринок, 3). Оброблені „під шубу" дзеркала виділялись на: а) замкових каменях (вул. Федорова, 1); б) кронштейнах (пл. Ринок, 5); в) нижньому боці балконної плити (вул. Вірменська, 13); г) пілястрах (пл. Ринок, 40); ґ) елементах балюстради (собор св. Юра); д) фризах (світлик на пл. Ринок, 34); е) площині стіни (огорожа собору св. Юра).

3. Рифленка, яка використовувалась на: а) обрамуваннях отворів (пл. Ринок, 41); б) вузьких протяжних елементів — карнизів (пл. Ринок, 15), торців балконних плит (вул. Краківська, 24) і волют (огорожа собору св. Юра).

4. Фактура „складок" використовувалась на: а) замкових каменях (перший поверх на пл. Ринок, 19); б) кронштейнах чи консолях (собор св. Юра); в) обрамуваннях картушів (портал Колегії єзуїтів).

5. Фактура „під луску" ужита одноразово на передніх площинах кронштейнів (Королівський арсенал).

Технологічні фактури мурування. У період бароко нових оборонних споруд не будували, а у житловому та сакральному будівництві використовували мурування opus quadratum. Ця техніка мала такі різновиди: а) opus isodomum (костел кармеліток босих); б) opus pseudoisodomum (перший поверх на пл. Ринок, 17); в) opus pseudoisodomum комбінований (перший поверх на пл. Ринок, 33). Opus quadratum використовували для облицювання: а) усього фасаду (костел єзуїтів); б) цоколю (костел св. Мартина); в) першого поверху (вул. Вірменська, 13). У деяких випадках цоколь чи нижній ярус першого поверху облицьовувався дещо більшими квадрами: пл. Ринок, 5 (квадри мурування цоколю більші, ніж на першому поверсі); пл. Ринок, 7 (нижній ярус першого поверху — грецький руст із навскісним тесанням, верхній ярус — opus isodomum із гладкою поверхнею).

Декоративні фактури мурування (русти). На пілястрах застосовувався грецький руст (пл. Ринок, 40), на площині першого поверху — дощатий руст (пл. Ринок, 41), одноразово був ужитий увігнутий руст (портал Колегії єзуїтів).

У період бароко у Львові поширились такі прийоми застосування фактур: а) обробка квадрів фактурою „під бучарду" з рифленими кантами; б) обробка рифленкою карнизів над першим поверхом, торців балконних плит та обрамувань; в) заповнення фактурою „під шубу" великих заглиблених площин, а також дзеркал на пілястрах та замкових каменях; г) застосування фактури „складок" на кронштейнах та рокайль.

Класицизм. Кінець XVIII ст. характерний певним будівельним піднесенням, яке пояснюється знесенням фортифікацій[8]. На їх місці постали численні вулиці зі збудованими з цегли кам'яницями. Так, з періоду класицизму камінь перестає відігравати визначну роль у львівській будівельній практиці та використовується для окремих частин споруди, а саме цоколів та архітектурних елементів — кронштейнів під балконами. Часто дзеркала кронштейнів оздоблювались рослинним декором, розташованим на фактурі „під шубу" (вул. Вірменська, 23, вул. Винниченка, 8).

Домінуючим матеріалом поверхні львівських фасадів у період класицизму був тиньк. Фактурна обробка тиньку застосовувалась рідко і лише на невеликих дзеркалах. Зі всіх типів фактур отримали поширення ті, що створюють гомогенну шорстку поверхню, а саме фактури „під шубу" та „під бучарду". Ці фактури характеризувались незначною рельєфністю й не перешкоджали сприйняттю домінуючої у період класицизму гладкої поверхні.

1. Фактура „під шубу" застосовувалась на дзеркалах квадрів із гладкими кантами (стовпи та пілястри портика входу до Театру ім. М. Заньковецької).

2. Фактура „під бучарду" застосовувалась: а) на дзеркалах квадрів із гладкими кантами (цоколь на вул. Винниченка, 6, 18); б) на площині цоколю (вул. Вірменська, 33).

Серед імітацій у тиньку фактури мурування найбільшого поширення набув дощатий руст, який застосовувався переважно на площині першого поверху (пр. Свободи, 1—3). Грецький руст виникав через обмеження довжини дощатого русту (першого поверху шириною лопаток верхніх по-

[8] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— С. 85.

верхів (вул. Шевська, 10). Рідше застосовувалась розрізка „під opus isodomum“, якою оздоблювали площину цоколю (вул. Винниченка, 16, 18) чи верхніх поверхів (вул. Січових Стрільців, 2).

Так, у період класицизму переважали такі прийоми застосування фактур: а) переважання гладко тинькованих поверхонь; б) розрізка першого поверху „під мурування“ (дощатий руст чи opus isodomum) при нерозчленованій поверхні верхніх поверхів; в) розбивка першого поверху на дощатий руст, а лопаток другого—третього поверхів — на грецький.

Історизм. У той період у Львові найбільшого поширення набули фактури, що імітують необроблену чи природну поверхню каменю („під шубу“, „під ламаний камінь“, „під пластичну масу“ тощо).

З каменю у той період споруджувались тільки цоколі, до того ж поверхня каменю тинькувалась. Найбільш поширеним способом обробки дзеркала квадрів були фактури ламаного каменю (вул. Поповича, 1) та „під бучарду“ (вул. Глібова, 13), але використовувались також фактури „під пластичну масу“ (вул. Палія, 1), „під сталактити“ (вул. Левицького, 23), „під opus incertum“ (вул. Одеська, 5), „під грубу шубу“ (вул. Грушевського, 19). Канти квадрів у всіх випадках оброблялись „під скарпель“. Значно рідше використовувалась незатинькована ламана поверхня каменю: а) у спорудах стилю „піттореск“ — камені неправильних форм у поєднанні з цегляним муруванням (водогінна вежа у Стрийському парку); б) у спорудах періоду романтизму (руст першого поверху будинку на пр. Свободи, 15).

Іншим способом використання фактури каменю у період історизму була фактура „укладанки“, яка могла бути втопленою (камінці були на одному рівні з кантами квадра — вул. Дорошенка, 52) та виступаючою (камінці здебільшого виступали вперед за межі кантів). Камінці могли бути різнорозмірні (у більшості випадків) та приблизно одного розміру (вул. Під дубом, 18). Фактура „укладанки“ використовувалась на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Дорошенка, 52); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Замарстинівській, 68); в) під вікнами (другий поверх на вул. Під дубом, 18); г) між горищними віконечками фриза (другий поверх на вул. Лобачевського, 17).

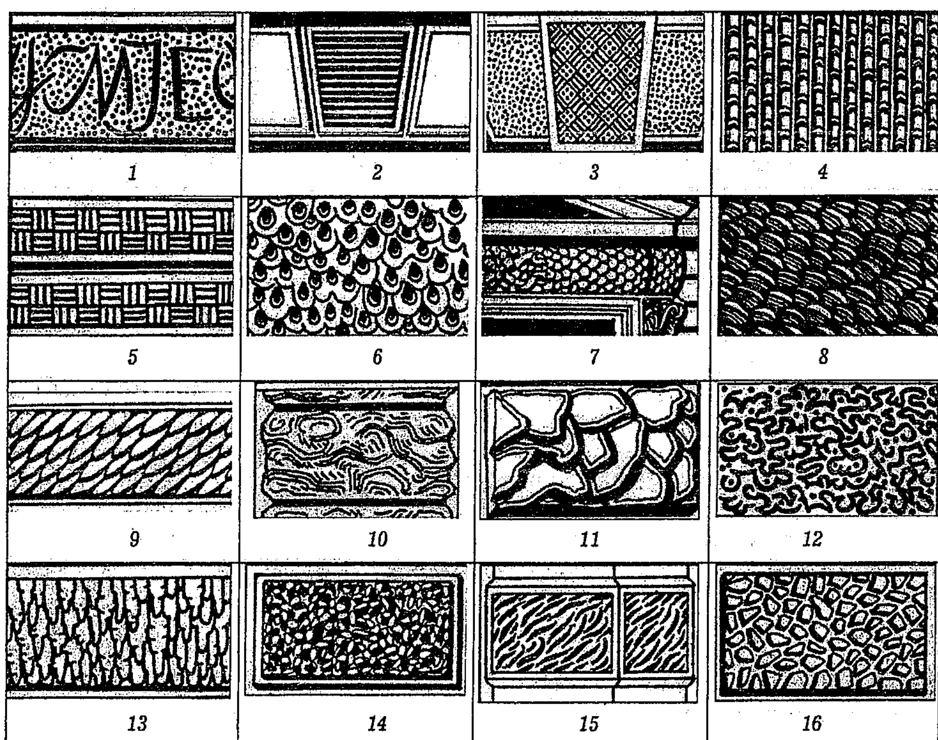
Вище від цоколя фасади споруджувались у цеглі та тинькувались. Тому значно більшого поширення набули фактури тиньку (16 типів, Іл. *3*):

1. Гротова фактура (довільна) використовувалась на дзеркалах: а) замкових каменів (перший поверх на вул. Гіпсовій, 13); б) під вікнами (другий поверх на вул. Лобачевського, 20). Зрідка використовувалась при заповненні площини поверху.

2. Піктографічна фактура. Існувало декілька підвидів, які відрізнялись характером „піктограм“. Тип І використовувався на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Драгоманова, 2 — тут у деяких місцях „піктограми“ трансформуються у польські літери); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Романчука, 9). Тип II ужито одноразово на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Дорошенка, 63). Тип III ужито одноразово на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Свєнціцького, 3).

3. Рифленка (горизонтальна та вертикальна) зазвичай використовувалась на дзеркалах кронштейнів балконів (вул. Акад. Колесси, 9). Масивну вертикальну рифленку використовували для суцільного заповнення пло-

щини фризів (перший поверх на вул. Заньковецької, 11-а) та тимпанів сандриків (другий поверх на вул. Куліша, 17). Деколи рифленкою обрамовували вікна (вул. Котлярська, 5) та дзеркала між вікнами (вул. Лисенка, 10). Одноразово горизонтальну рифленку ужито на дзеркалах замкових каменів отворів першого поверху (вул. Заньковецької, 3).



3. Фактури каменю львівського історизму:
1 — піктографічна; *2* — рифленка; *3* — „під бучарду"; *4* — „під килим"; *5* — „під кошик"; *6* — „під кратери"; *7* — „під луску"; *8* — „під мурування з гальки"; *9* — „під пір'я"; *10* — „під пластичну масу"; *11* — „під ламаний камінь"; *12* — „під червоточину"; *13* — „під сталактити"; *14* — „під шубу"; *15* — хаотичні штрихи; *16* — „укладанка"

4. Фактура „під бучарду" використовувалась на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Глібова, 4). Тип I — довільний (найбільш поширений). Тип II — впорядкований (руст першого поверху на вул. Короленка, 17, 19).

5. Фактура „під килим" ужита одноразово на дзеркалах русту (перший поверх на пл. Соборній, 9).

6. Фактура „під кошик" ужита одноразово на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Крушельницької, 19).

7. Фактура „під кратери“. Тип I — „кратери“ доволі великі, розташовані впритул. Використовувалися на дзеркалах русту (цоколь на вул. Пекарській, 2). Тип II — фактура виконана у напівпластичному розчині, фактурні елементи чітко не окреслюються (руст першого поверху на вул. Гоголя, 10).

8. Фактура „під ламаний камінь“ використовувалась на дзеркалах русту: а) цоколю (вул. Степанівни, 14); б) першого поверху (вул. Винниченка, 28); в) вхідного порталу (вул. Братів Міхновських, 7).

9. Фактура „під луску“. Тип I (історичний) — геометрично правильний, усі фактурні елементи однакові. Використовувався на дзеркалах кронштейнів балконів (перший поверх на вул. Смольського, 8) та на фризах вікон (другий поверх на вул. Грушевського, 21). Тип II (новий) — без дотримання тотожности фактурних елементів. Використовувався на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Саксаганського, 16); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Шевченка, 34).

10. Фактура „під мурування з гальки“. Тип I — впорядкований. Ужитий одноразово на дзеркалах русту першого поверху (вул. Гулака-Артемовського, 9). Тип II — довільний. Використовувався на дзеркалах русту першого поверху (вул. Франка, 4).

11. Фактура „під пір'я“. Походить від фактури „під сталактити“ та відрізняється від свого прототипу значним нахилом фактурних елементів („сталактити“ є вертикальними) та загостреністю кінців (у „сталактитів“ кінці заокруглені). Тип I — впорядкований (рустп наріжників другого поверху на вул. Одеській, 1). Тип II — наближений до фактури „під пластичну масу“ (руст першого поверху на вул. Дорошенка, 58). Обидва типи використовувались на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Драгоманова, 13) та на дзеркалах замкових каменів (перший поверх на вул. Одеській, 3).

12. Фактура „під пластичну масу“ використовувалась на дзеркалах: а) русту (перший—третій поверхи на вул. Замарстинівській, 11); б) замкових каменів (цоколь, перший поверх на вул. Ковжуна, 11).

13. Фактура „під червоточину“ використовувалась на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Бандери, 1); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Заводській, 12).

14. Фактура „під сталактити“ використовувалась на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Пекарській, 20); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Лобачевського, 1).

15. Фактура „під шубу“ використовувалась на дзеркалах: а) русту (перший поверх на вул. Одеській, 6); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Руставелі, 3); в) під вікнами (другий поверх на вул. Пекарській, 52); г) між горищними віконечками фризів (третій поверх на вул. Некрасова, 17); ґ) площини стіни (другий—третій поверхи на вул. Дорошенка, 11).

16. Фактура хаотичних „ком“ чи штрихів. Тип I — виконано по затверділому розчину. Ужито одноразово на дзеркалах під вікнами першого поверху (вул. Короленка, 19). Тип II — виконано по напівпластичному розчині. Використовувався на дзеркалах: а) русту (цоколь на вул. Акад. Колесси, 7); б) фриза між горищними віконечками (третій поверх на вул. Газовій, 2).

17. „Хвильки" (вертикальні, впорядковані). Ужито одноразово при оздобленні фриза (вул. Котлярська, 5).

Для стилю історизму характерні такі прийоми застосування фактур:

1. Застосування фактур на дзеркалах (русту, замкових каменів, пілястр, фриза між модульонами чи слуховими віконцями).

2. Використання opus rusticus (у камені) на цоколі (вул. Бандери, 71) або на нижній частині цоколю (вул. Війтовича, 3).

3. Виділення фактурою рустиків „несучих" елементів споруди: цоколю, першого поверху, замків, наріжників (але на порталах та віконних обрамуваннях фактурна рустика використовувалась рідко).

4. Використання на ризалітах рельєфнішої фактури. Найчастіше використовувалась така схема: перший поверх суцільно оздоблювався рустом без виділення ризалітів. Рельєфніша фактура (як правило, горизонтальна розрізка) застосовувалась тільки на ризалітах верхніх поверхів, тоді як заглиблена частина фасаду верхніх поверхів залишалась гладкою (вул. Верхратського, 5). У випадку чергування двох типів рустики можливі такі варіанти оздоблення виступаючих та заглиблених частин споруди. Варіант I — відповідне збільшення рельєфности обох застосованих типів (перший поверх на вул. Бандери, 5-а). Варіант II — застосування на заглибленій частині фасаду двох типів рустики, а на ризаліті — третього типу, значно рельєфнішого від перших двох (перший поверх на вул. Дорошенка, 58). Варіант III — збільшення рельєфности тільки одного з двох застосованих типів рустики (перший поверх на вул. Личаківській, 9).

5. Оздоблення площин верхніх (другого—четвертого) поверхів горизонтальною розрізкою при оздобленні першого поверху рустом (вул. Антоновича, 2).

6. Використання фактури (зазвичай „під шубу") на дзеркалах під вікнами другого поверху (вул. Хмельницького, 107).

7. Використання фактури на дзеркалах фриза між слуховими віконцями. Найбільш поширеною у цьому випадку була фактура „під шубу" (вул. Коновальця, 77), рідше використовувалась фактура „укладанки" (вул. Лобачевського, 17) та фактура хаотичних „штрихів" (вул. Короленка, 19).

Сецесія. Цей період характеризувався найбільшим розмаїттям у використанні фактури каменю й тиньку. Камінь почав використовуватись не тільки з технологічних, але й з естетичних міркувань, тобто його почали використовувати для обличкування фасадів. Крім природного використовувався також штучний камінь[9], який виготовляли на місцевих фабриках (наприклад, І. Левинський). Штучний камінь мав великий попит, оскільки за вартістю був дешевшим від натурального. За зовнішнім виглядом штучний камінь не поступався натуральному, а його виготовлення із суміші піску, гіпсу та вапна споріднювало штучний камінь з аналогічними виробами з тиньку.

Тинькувався тільки камінь м'яких порід при його застосуванні на цоколі споруди*. В інших випадках поверхня каменю не тинькувалась, а

[9] Нога О. Іван Левинський.— Львів, 1993.— С. 24.

* У наш час унаслідок багаторазових пофарбувань цоколів складно точно визначити первісні наміри архітектора щодо тинькування поверхні каменю.

зіставлялась з фактурами цегли, тиньку або іншими фактурами каменю (наприклад, полірована та ламана поверхня каменю на вул. Театральній, 6). Це стосується твердих порід каменю та штучного каменю, який часто містив домішки слюди та кам'яної крихти.

Але способи обробки дзеркала квадрів залишались у межах традиційних. Так само, як в історизмі, найбільш поширеною була фактура ламаного каменю на дзеркалі (перший поверх на вул. Валовій, 11) чи на передній площині квадра (цоколь на вул. Остряниці, 26). Крім того, використовувались фактури: а) дзеркало „під бучарду" з тесаними кантами (цоколь на вул. Коновальця, 88); б) дзеркало гладке з тесаними кантами (перший—другий поверхи на вул. Глинки, 5); в) фактура „під бучарду" (цоколь на вул. Тарнавського, 97); г) фактура навскісного тесання (цоколь на вул. Франка, 133). Камінь та відповідно його фактурна обробка переважно використовувались на цоколях споруд (вул. Заводська, 20), але й у деяких випадках використовувались тільки або також: а) на замкових каменях вікон цоколю (вул. Левицького, 91) або отвір першого поверху (вул. Зелена, 46); б) на обрамуваннях отворів, карнизах, балконних плитах та огородженнях балконів (вул. Гвардійська, 28); в) на площині усього фасаду (вул. Глинки, 1, 5, 7).

Фактура „укладання" у період сецесії переважно використовувалась на великих площинах стіни. Могла бути: а) з різнорозмірних каменів, цегляного бою, хаотично накиданих у розчин (перший—четвертий поверхи на вул. Лобачевського, 8); б) з багатокутних, приблизно однакових каменів, укладених упритул в один шар (дзеркала між балясинами на пр. Шевченка, 5); в) із круглих приблизно однакових каменів, укладених упритул в один шар (перший поверх на пл. Шашкевича, 5); г) з багатокутних каменів, розташованих на певній відстані (аттик на вул. Хотинській, 3).

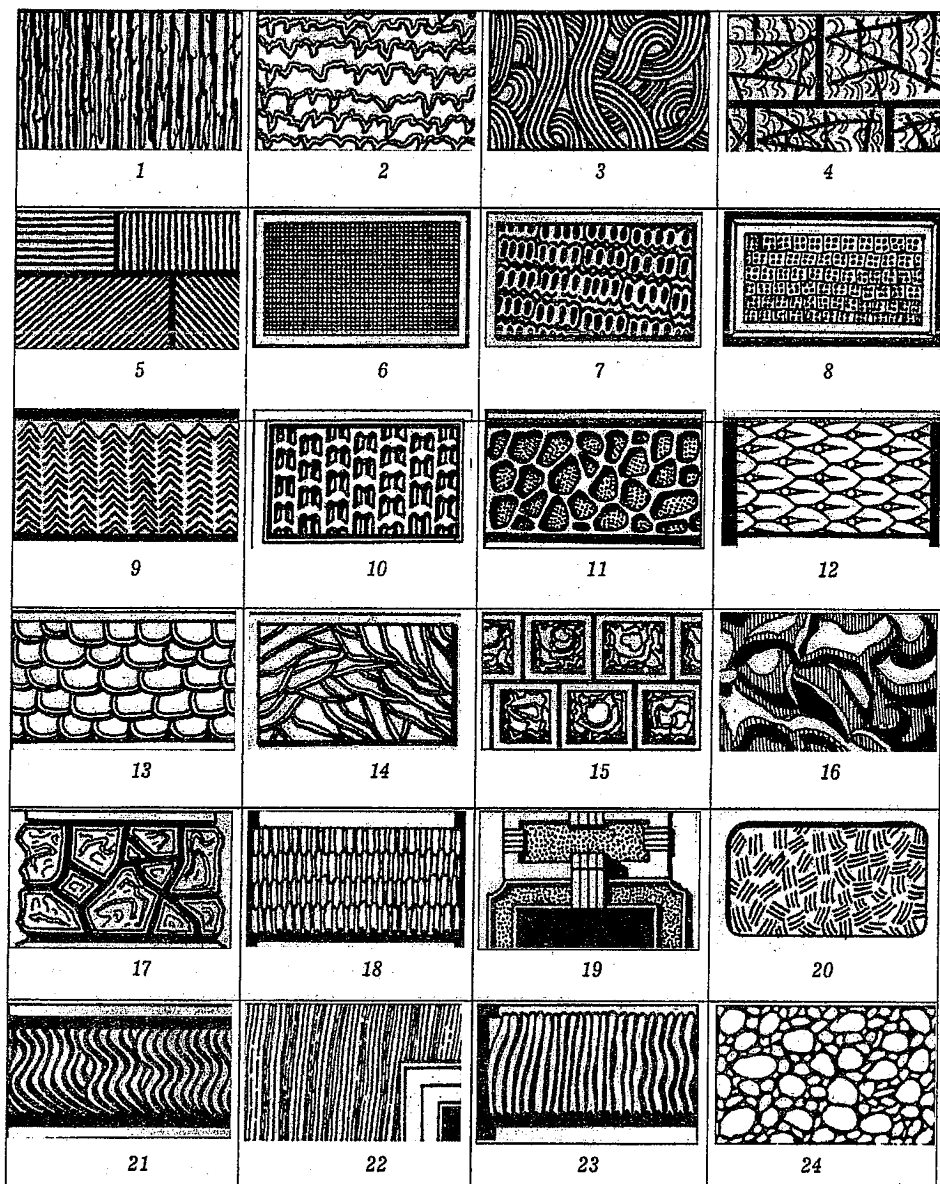
Але тиньк залишався значно дешевшим від каменю матеріалом, який до того ж мав неабиякі пластичні можливості. Тому саме в тиньку створено величезну кількість типів фактурної обробки, які часто видозмінювались та трансформувались в інші типи у межах одного фасаду. Далі розглянуто основні типи фактур тиньку (27 типів, Іл. 4):

1. Гротова фактура. Тип I — вертикальними рядами (перший поверх на вул. Богуна, 9). Тип II — горизонтальними рядами (перший поверх на вул. Волощака, 7). Тип III — довільний (перший поверх на вул. Кирила й Мефодія, 29—31). Усі типи переважно використовувались на великих площинах: а) найчастіше першого поверху (вул. Мартовича, 4); б) другого—третього поверхів (вул. Архітекторська, 7); в) аттика (вул. Герцена, 4); г) усього фасаду (вул. Степанівни, 24). В окремих випадках фактура використовувалась на невеликих дзеркалах (кронштейни балкона на вул. Свєнціцького, 13; opus isodomum цоколю на вул. Льва Толстого, 23).

2. Джгутоподібна фактура використана тричі: на русті першого поверху (вул. Бандери, 35); на русті першого—четвертого поверхів (вул. Лісна, 18); на площинах між вікнами першого поверху (вул. Новий Світ, 22).

3. Зубчаста фактура використовувалась двічі на дзеркалах замкових каменів першого поверху (вул. Гіпсова, 6, вул. Голубовича, 48).

4. Комбіновані фактури. Тип I — фактура хаотичних перехрещених штрихів по фактурі „луски" (руст цоколю на вул. Навої, 25). Тип II —



4. Фактури каменю львівської сецесії:
1—2 — гротова; *3* — джгутоподібна; *4* — комбінована; *5* — рифленка; *6* — текстильна; *7* — торцьована; *8* — „під бучарду"; *9* — „під колосок"; *10* — „під кошик"; *11* — „під кратери"; *12* — „під листя"; *13* — „під луску"; *14* — „під лущений пісковик"; *15* — „під ламаний камінь"; *16* — „під пластичну масу"; *17* — „під мурування"; *18* — „під сталактити"; *19* — „під шубу"; *20* — хаотичні штрихи; *21* — „хвильки"; *22* — „штрихи"; *23* — „штрихи-хвильки"; *24* — „укладанка"

фактура довгих штрихів по фактурі „під лущений пісковик" (руст наріжника першого поверху (вул. Акад. Єфремова, 35). Усі типи вжито одноразово.

5. Рифленка. Вертикальна рифленка (найбільш поширена) використовувалась: а) на дзеркалах під (над) вікнами (вул. Гавришкевича, 3); б) на передніх площинах русту (перший поверх на вул. Тарнавського, 16); в) на площинах стіни (вул. Коновальця, 7); г) на горизонтальних поясках, карнизах, підвіконниках, торцях балконних плит (вул. Кониського, 6); ґ) на дзеркалах фриза (вул. Хмельницького, 133); д) на площині фриза (вул. Чернігівська, 23); е) на тимпанах сандриків (вул. Крехівська, 4). Горизонтальна рифленка використовувалась: а) на рустах-смугах між вікнами першого поверху (вул. Ужгородська, 18); б) на площинах стіни, найчастіше верхніх поверхів (вул. Братів Рогатинців, 12). Крім того, вертикальна та горизонтальна рифленки використовувались: а) на дзеркалах кронштейнів балкона (вул. Зелена, 30); б) на обрамуваннях (вул. Свєнціцького, 9).

Рифленки виконувались за такими профілями: а) напівкруглим випуклим (перший поверх на вул. Франка, 32); б) напівкруглим увігнутим (перший поверх на вул. Коновальця, 20); в) трикутним (другий—четвертий поверхи на вул. Стецька, 7); г) квадратним чи прямокутним (дзеркала кронштейнів балконів другого поверху на вул. Кн. Романа, 34).

6. Текстильна фактура переважно використовувалась на площині усього фасаду (вул. Вишенського, 15). Типи штампів не повторювались, за винятком фасадів на вул. Вишенського, 12, 36, для оздоблення яких ужито однаковий штамп.

7. Торцьована фактура (вертикальними рядами) використовувалась: а) на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Бандери, 45); б) на дзеркалах фриза між горищними віконечками (вул. Навої, 17); в) на площині аттика (вул. Навої, 25).

8. Фактура „під бучарду". Тип І — довільний (перший—другий, четвертий поверхи на вул. Бандери, 2). Тип ІІ — впорядкований (перший поверх на вул. Верхратського, 15). Обидва типи використовувались: а) на дзеркалах русту (вул. Карпатська, 1) чи квадрів мурування (перший поверх на вул. Антоновича, 19); б) на дзеркалах замкових каменів (перший поверх на вул. Архітекторській, 3); в) на дзеркалах під (над) вікнами (другого, четвертого поверхів на вул. Коперника, 46); г) на площинах стіни (другий—третій поверхи, аттик на вул. Коновальця, 2).

9. Фактура „під деревину" вжита одноразово на віконних обрамуваннях третього поверху (вул. Архітекторська, 7).

10. Фактура „під колосок" використана двічі на дзеркалах під вікнами (другий—третій поверхи на вул. Заводській, 40, другий поверх на вул. Рапопорта, 1).

11. Фактура „під кошик". Тип І — рельєфний (смуги між вікнами третього поверху на вул. Ген. Чупринки, 110). Тип ІІ А — площинний упорядкований (квадри обрамування отворів першого—другого поверхів на вул. Вишенського, 25). Тип ІІ Б — площинний довільний (бічні площини кронштейнів другого поверху на вул. Франка, 134). Усі типи використовувались одноразово.

12. Фактура „під кратери“. Тип I — „кратери“ об'ємні великі (перший поверх на вул. Степанівни, 12). Тип II — „кратери“ об'ємні дрібні (перший поверх на вул. Волинській, 5). Тип III — „кратери“ площинні (перший поверх на вул. Гіпсовій, 2). Тип IV — „кратери“ безформні, наближені до пластичної маси (другий поверх на вул. Гіпсовій, 26). Тип V — „кратери-крапки“, розташовані з певними інтервалами. Використовувались на фасадах раннього періоду сецесії: на дзеркалах замкових каменів цоколю (вул. Рутковича, 10—12), на дзеркалах пілястр другого—третього поверхів (вул. Кльоновича, 7), на дзеркалах квадрів архівольтів вікон другого поверху (вул. Личаківська, 107); на площині стіни між лопатками першого—другого поверхів (вул. Глибока, 6).

Перший—четвертий типи фактури „під кратери“, як правило, використовувались на дзеркалах чи передніх площинах русту (квадрів).

13. Фактура „під лаврове (дубове) листя“. Тип I — історичний, наближений до ліпного орнаменту. Використовувалась: а) на фризах отворів (вул. Тарнавського, 2); б) на смузі між поверхами (вул. Коцюбинського, 3). Тип II — гротескний. Використовувався двічі на рустах між вікнами (перший поверх на вул. Заводській, 9—11, другий поверх на вул. Хмельницького, 215).

14. Фактура „під ламаний камінь“ використовувалась на дзеркалах чи передніх площинах: а) русту (перший поверх на вул. Коновальця, 36); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Архітекторській, 5); в) імпостів (перший поверх на вул. Дніпровській, 8); г) квадрів між вікнами (четвертий поверх на вул. Бандери, 6).

15. Фактура „під луску“. Тип I — впорядкований, усі фактурні елементи приблизно тотожні. „Луска“ розташовувалась: а) горизонтальними рядами як дахівка (перший—другий поверхи на вул. Ген. Чупринки, 6); б) діагональними рядами (перший поверх на вул. Снопківській, 31); в) вертикальними рядами (перший поверх на вул. Степанівни, 24-а). Тип II — вільний, без дотримання тотожности фактурних елементів (звичайна на вул. Навої, 17; шкереберть на вул. Тарнавського, 10). Тип III — наближений до фактури „під пластичну масу“ (перший поверх на вул. Тургенєва, 67). Усі типи використовувались: а) на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Левицького, 83) чи квадрів мурування (цоколь на вул. Тесленка, 1); б) на дзеркалах під вікнами (вул. Ген. Чупринки, 6).

16. Фактура „під лущений пісковик“. Існувало багато різновидів, які відрізнялись: а) кількістю відлущених шарів: від одного шару (перший поверх на вул. Акад. Єфремова, 33—35) до відлущених шарів (зубчаста, плавно криволінійна, хордами, комбінована); в) наявністю додаткової насічки на краях шарів. На фасаді переважно використовувався один тип, за винятком будинку на площі Кн. Святослава, 6, де представлено усі можливі різновиди цієї фактури. Фактура „під лущений пісковик“ використовувалась на дзеркалах чи передніх площинах: а) русту (перший поверх на вул. Акад. Єфремова, 35); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Менделєєва, 2); в) квадрів між вікнами (другий поверх на вул. Личаківській, 63).

17. Фактура „під мурування з гальки“ використовувалась тричі: на дзеркалах русту першого поверху (вул. Грюнвальдська, 3); на площині фриза (вул. Менделєєва, 6); на площині аттика (вул. Франка, 116).

18. Фактура „під opus incertum". Тип I — із ламаною поверхнею каменів. Використовувався на дзеркалах русту першого поверху (вул. Замарстинівська, 34). Тип II — із гладкою поверхнею каменів. Використовувався на дзеркалах замкових каменів та русту (вул. Заводська, 43).

19. Фактура „під пір'я" використовувалась: а) на дзеркалах русту (вул. Гіпсова, 6); б) на дзеркалах фриза між горищними віконечками (вул. Кульпарківська, 95, причому на деяких дзеркалах — різнонаправленими групами).

20. Фактура „під пластичну масу" використовувалась на дзеркалах чи передніх площинах: а) русту (перший поверх на вул. Шараневича, 7—7-а) чи квадрів мурування (цоколь на вул. Кльоновича, 7); б) замкових каменів (цоколь на вул. Акад. Єфремова, 51); в) площини стіни (навколо аттикового віконечка на вул. Левицького, 14—16); г) під (над) вікнами (другого—третього поверхів на вул. Лесі Українки, 22).

21. Фактура „під полігональне мурування". Тип I — із рельєфними швами та ламаною лицевою поверхнею каменів (руст першого поверху на вул. Архітекторській, 5). Тип II — із лінійними швами та шорсткою лицевою поверхнею каменів (площина першого поверху на вул. Навої, 3). Тип III — із лінійними швами та гладкою поверхнею каменів (руст першого поверху на вул. Личаківській, 62).

22. Фактура „під сталактити". Тип I — довільний (перший поверх на вул. Акад. Павлова, 2). Тип II — впорядкований (перший поверх на вул. Акад. Єфремова, 6—8). Використовувалась: а) на дзеркалах русту (перший поверх на вул. Акад. Єфремова, 6—8); б) на дзеркалах кронштейнів (перший поверх на пр. Свободи, 35); в) на дзеркалах замкових каменів (цоколь на вул. Татарській, 6); г) на площинах стіни (перший поверх на вул. Акад. Павлова, 2).

23. Фактура „під шубу" використовувалась на великих площинах, дзеркалах та квадратиках незначної рельєфності (що імітували керамічну плитку).

Використання на площинах: а) на передніх площинах русту (другий поверх на вул. Валовій, 9); б) на площинах навколо вікон (другий поверх на вул. Братів Рогатинців, 12); в) на площині верхніх (часто від другого) поверхів (другий—третій поверхи на вул. Заводській, 9—11); г) на верхній частині останнього поверху (вул. Замарстинівська, 36); ґ) на площині фриза (вул. Волощака, 4); д) на площині аттика (вул. Бандери, 49—51); е) на площині всього фасаду, за винятком деяких деталей (вул. Левицького, 22).

Використання на дзеркалах: а) русту (перший—другий поверхи на вул. Зустрічній, 1) чи квадрів (перший—третій поверхи на вул. Коновальця, 11-б); б) замкових каменів (перший поверх на вул. Карпинця, 1); в) під (над) вікнами (четвертий поверх на вул. Вітовського, 8); г) лопаток (другий—третій поверхи на вул. Дорошенка, 11); ґ) кронштейнів (другий поверх на вул. Коновальця, 34); д) „сліпих" вікон (вул. Франка, 84); е) на великих дзеркалах площини стіни (перший—третій поверхи на вул. Шевченка, 52); є) фризів вікон (вул. Голубовича, 21); ж) між горищними віконечками фризів (вул. Волинська, 3); з) фриза між пілястрами (вул. Волинська, 5); и) аттика (пл. Міцкевича, 6—7).

Використання на квадратиках: а) квадратики розташовувались рядами на певній відстані один від одного (під вікнами третього поверху на

вул. Хмельницького, 173); б) квадратики розташовувались у двох нижніх кутах дзеркала під вікном (третій поверх на вул. Хмельницького, 203).

24. Фактура хаотичних „ком" чи штрихів по напівпластичному розчину використовувалась: а) на дзеркалах під (над) вікнами (другий поверх на вул. Франка, 84); б) на дзеркалах фриза між горищними віконечками (вул. Зелена, 29).

25. „Хвильки" (вертикальні) використовувались: а) на дзеркалах русту (вул. Волощака, 4); б) на дзеркалах під (над) вікнами (вул. Замарстинівська, 15); в) на площині стіни (вул. Чайковського, 7); г) на дзеркалах фриза між горищними віконечками (вул. Остряниці, 14); ґ) на великих дзеркалах стіни (третій поверх на вул. Ужгородській, 15); д) на дзеркалах нижнього боку еркера (вул. Левицького, 21).

26. „Штрихи". Вертикальні „штрихи" (найбільш поширені) використовувались: а) на дзеркалах русту (вул. Руданського, 1); б) на дзеркалах під вікнами (вул. Волинська, 3); в) на фризах вікон (вул. Коновальця, 29); г) на площині аттика (вул. Коновальця, 29). Навскісні „штрихи" використані одноразово на квадрах русту під вікнами (другий поверх на вул. Ген. Чупринки, 47). Комбіновані „штрихи" (усіх напрямків) використані одноразово на смугах, що складаються з квадратиків (третій поверх, аттик на вул. Франка, 130). Горизонтальні „штрихи" використовувались на дзеркалах під (над) вікнами (другий поверх на вул. Грюнвальдській, 4).

27. „Штрихи-хвильки" (вертикальні) використовувались: а) на дзеркалах русту (вул. Снопківська, 49); б) на дзеркалах під (над) вікнами (вул. Війтовича, 12); в) на фризах вікон (вул. Стрийська, 26); г) на дзеркалах замкових каменів (вул. Волинська, 1).

Львівській сецесії були властиві такі прийоми застосування фактур:

1. Витіснення фактурою іншого декору на фасаді (вул. Замарстинівська, 15).

2. Використання на одному фасаді багатьох типів фактур тиньку та поєднання природними і рукотворними фактурами інших матеріалів. При поєднанні фактур різних матеріалів в архітектурі Львова зламу століч найбільш поширеним було сусідство каменю, тиньку та цегли. Прийом поєднання фактурних ефектів різноманітних матеріалів найбільш повно втілено на фасадах у закопанському стилі, де імітувались народні технології будівництва з каменю (вул. Коновальця, 90) та неоготичних фасадах (вул. Архітекторська, 3).

3. Оздоблення фактурою великих площин (вул. Ген. Чупринки, 24).

4. Використання лінійних типів фактур, оскільки лінія змінної товщини, напрямку та кривизни була одним із головних художніх засобів виразности сецесії.

5. Застосування найбільш рельєфної фактури на завершальних частинах споруди, а саме на площині верхнього поверху, аттика (або) фриза (вул. Франка, 116).

Названі прийоми застосування фактури не лежать у межах історичної традиції та властиві саме архітектурі нового стилю, але у чистому вигляді вони застосовані лише на деяких фасадах. Тобто для архітектури сецесії неможливо виділити спільні прийоми застосування фактур, які стосувались би всіх фасадів. Це пояснюється різноманіттям течій у сецесії та браком спільної формотворчої системи, яка дозволила б охарактеризу-

вати сецесію „як стиль, типологічно споріднений архітектурним стилям, починаючи від Відродження"[10]. Але можна виділити найбільш часто уживані схеми застосування фактури на фасадах:

1. Застосування на першому поверсі русту, а на площині чи тільки на лопатках (пілястрах) верхніх поверхів — розрізки на квадри (вул. Гаврішкевича, 5).

2. Застосування на цоколі „важкої" фактури (найчастіше різновиди opus rusticus), а на фасаді (найчастіше перший—четвертий поверхи) — розрізки на квадри (opus isodomum). Така схема найчастіше використовувалась на фасадах готизуючої сецесії (вул. Ужгородська, 1).

3. Застосування на першому поверсі (або на нижніх поверхах) розрізки „під opus isodomum", а на верхніх поверхах — „під opus pseudosodomum комбінований" (вул. Герцена, 8).

4. Надання більшій частині всього фасаду шорсткої фактури, на тлі якої розташовані гладкі лопатки, обрамування та в деяких випадках ліпний декор (вул. Лобачевського, 8). Така схема властива фасадам стилізаторської сецесії.

5. Застосування на першому поверсі русту, а на верхніх поверхах — не підкреслено шорсткої фактури. Така схема найбільш часто уживалась на фасадах у стилі декоративної сецесії (вул. Франка, 69).

6. Застосування на першому поверсі мурування opus pseudoisodomum комбінований з ламаним лицем деяких квадрів. Така схема була властива фасадам готизуючої сецесії (пл. Соборна, 7).

7. Застосування рельєфнішої фактури на нижній частині споруди, а саме цоколю на (або) першому поверсі. Ця схема уживалась на фасадах усіх напрямів, наприклад, декоративної сецесії (opus rusticus на першому поверсі на вул. Левицького, 14—16), української сецесії (opus rusticus на першому поверсі на вул. Руській, 20), стилізаторської сецесії (сльозоподібна фактура на першому поверсі на вул. Кирила та Мефодія, 29—31), раціональної сецесії (opus rusticus на першому поверсі на вул. Хмельницького, 27), закопанського стилю (вул. Мельника, 7).

8. Виділення ризалітів та заглиблених частин фасаду (найчастіше з допомогою зіставлення фактури розрізки з гладкою поверхнею). Це стосується площини другого та вищих поверхів, тоді як перший поверх, як правило, оздоблювався однаково по всій площині. Якщо у період історизму саме ризаліти виділялись рельєфнішою фактурою, то в період сецесії рельєфніша фактура (тобто розрізка) застосовувалась у деяких випадках на ризалітах (вул. Туган-Барановського, 32), а в деяких випадках — на заглиблених частинах фасаду (вул. Опільського, 7). Така різнозначущість у трактуванні заглиблених та виступаючих архітектурних форм пояснюється площинністю сецесійної архітектури, яка часто досягалась нівелюванням різниці між фігурою та тлом. У деяких випадках площини заглиблених частин фасаду суцільно оброблялись рельєфною фактурою (вул. Ген. Чупринки, 24), що оптично висувало їх уперед та урівнювало плани.

9. Заповнення заглиблених аркових ніш фактурою „під шубу" на фасадах готизуючої сецесії (вул. Вишенського, 7).

---

[10] Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910 годов.— Москва, 1978.— С. 180.

10. Оздоблення бічних площин брандмауерів дзеркалами, обробленими „під шубу“ чи „під бучарду“ (пл. Міцкевича, 6—7). Цей засіб набув поширення на спорудах зрілої сецесії, коли домінувала „ідея повноцінного архітектурного об'єму, а не споруди — додатка до фасаду“[11].

Арт Деко. На фасадах у цьому стилі камінь застосовувався нечасто. Поширилась лише ламана поверхня каменю в полігональному муруванні цоколів та порталів. Фактично єдиним матеріалом фасадної поверхні у стилі Арт Деко був тиньк. Найбільш поширеними фактурами тиньку, якими оздоблено майже всі фасади у стилі Арт Деко, були фактури делікатних рифленок. Використовувались три типи фактур:

1. Рифленкою оздоблювались: а) усі деталі в „кришталковому“ стилі (перший поверх на вул. Галицькій, 9); б) канти квадрів мурування (цоколь на вул. Кирила та Мефодія, 24); в) квадри мурування (перший поверх на вул. Кирила та Мефодія, 22); г) обрамування порталів (вул. Руставелі, 30); ґ) площина цоколю (вул. Руставелі, 30); д) підвіконники (вул. Руставелі, 30); е) архітектурні обломи (усі „гуськи“ на вул. Сліпого, 11); є) тіло колон (вул. Сліпого, 11) або пілястр (вул. Сліпого, 8-а).

2. Фактура „під бучарду“ (з гладкими кантами) використовувалась на дзеркалах квадрів мурування цоколю (вул. Кирила та Мефодія, 24) чи всього фасаду (вул. Хорватська, 17—19).

3. Фактура „під шубу“ використовувалась на площині всього фасаду (вул. Ковжуна, 10, вул. Дудаєва, 19).

У період Арт Деко можна виділити три основні тенденції, в яких спільним є ощадне застосування фактурних елементів, надання переваги гомогенній поверхні. Тобто лаконічність архітектурного оздоблення в період Арт Деко обумовила лаконічне застосування фактури. Фактура уже не була самоціллю, як у період сецесії, а засобом встановлення ієрархічних зв'язків між декором та стіною.

1. Оздоблення декору в „кришталевому“ стилі дрібною рифленкою та використання гладкої поверхні тиньку до решти площин (перший поверх на вул. Грушевського, 23).

2. Підкреслення основи споруди розрізкою на квадри мурування при гладкій поверхні верхніх поверхів (вул. Кирила та Мефодія, 22).

3. Суцільна обробка поверхні фасаду „під шубу“ при гладкій поверхні деталей у „кришталковому“ стилі (вул. Дудаєва, 19). Ця тенденція властива фасадам, у вирішенні яких поєднуються елементи Арт Деко та неокласицизму.

Функціоналізм. На фасадах у цьому стилі, за окремими винятками, фактури каменю не використовувались (цоколь на вул. Ніщинського, 4). Основним матеріалом поверхні був тиньк, який деколи поєднувався з цегляним муруванням або облицюванням керамічною плиткою. Найбільш поширеними фактурами тиньку, якими оздоблено майже всі фасади у стилі функціоналізму, були фактури, що створюють шорстку поверхню („під набриск“, „під бучарду“, „під шубу“), та фактура рифленки. Гладка поверхня використовувалась рідко, як правило, для створення контрасту з фактурною площиною фасаду (лопатки першого—третього поверхів на вул. Карманського, 12). У період функціоналізму набули поширення такі типи фактур:

[11] Жук И. Эволюция стиля модерн...— С. 25—28.

1. Гротова фактура використовувалась двічі на площині цоколю (вул. Лемківська, 34) та одноразово на віконних обрамуваннях першого—другого поверхів (вул. Коциловського, 23).

2. Рифленка. Рифленкою оздоблювались: а) обрамування вікон (пр. Свободи, 5); входу (вул. Снопківська, 13) та світликів (вул. Стрийська, 44-а); б) пояски (карнизи) над цоколем (вул. Гвардійська, 5—5-б), першим поверхом (вул. Гвардійська, 12), входом (вул. Снопківська, 17), вікнами (вул. Гвардійська, 7), на завершенні будинку (вул. Снопківська, 47); в) торці підвіконників (вул. Гвардійська, 3); г) торці балконних плит (вул. Снопківська, 28); ґ) русти-смуги (вул. Ген. Чупринки, 51), грецький руст (вул. Дорошенка, 61) та квадри мурування opus isodomum (цоколь на вул. Козланюка, 18); д) площина між вікнами (вул. Ген. Чупринки, 51); е) площина над вікнами (вул. Ген. Чупринки, 63); є) вертикальні торці огородження балконів (вул. Гвардійська, 18); ж) огородження балконів (вул. Стрийська, 46-а); з) наріжники (вул. Стрийська, 6-а); и) лопатки „граничного муру“ (вул. Ген. Чупринки, 53), другого поверху (вул. Ярославенка, 6); і) огорожа перед будинком (вул. Гвардійська, 3, 5—5-б); ї) канти квадрів мурування з дзеркалом „під шубу“ чи „під бучарду“ (див. раніше); й) шви між квадрами мурування (цоколь на вул. Менделєєва, 8); к) площина цоколю (вул. Козланюка, 7). Як правило, рифленка була перпендикулярна до довгої сторони оздоблюваного елементу. Так, унаслідок великої кількости горизонтальних елементів у період функціоналізму (пояски, стрічкові вікна тощо) переважала вертикальна рифленка. Лише у двох випадках горизонтальні елементи оздоблювались горизонтальною рифленкою, а вертикальні — вертикальною рифленкою (підвіконники першого поверху на вул. Кубійовича, 12, усі деталі на вул. Акад. Сахарова, 12).

3. Сітчаста фактура використовувалась у пізньому періоді функціоналізму на площині всього фасаду чи поверху (вул. Гвардійська, 30).

4. Фактура „під бучарду“ використовувалась: а) на площині цоколю (вул. Гвардійська, 5); б) на дзеркалах квадрів мурування (вул. Гвардійська, 3) та обрамувань порталів (вул. Гвардійська, 7); в) на смугах вертикального огородження балконів (вул. Зарицьких, 26); г) на елементах благоустрою — сходинках, лавочках, огородженнях, обмежниках (вул. Стрийська, 36—42). Площина, оброблена „під бучарду“, мала окантування: а) рифлене — у більшості випадків (вул. Гвардійська, 5-б); б) гладке (вул. Гвардійська, 12).

5. Фактура „під діамант“ ужита одноразово на наріжниках першого—другого поверхів та фризі над входом (вул. Ярославенка, 8).

6. Фактура „під лущений пісковик“ (дуже площинна) ужита одноразово на русті першого поверху та наріжниках другого—четвертого поверхів (вул. Грицая, 4).

7. Фактура „під накид“ з обдиркою щітками використовувалась у пізньому періоді функціоналізму на площині всього фасаду (вул. Вітовського, 11).

8. Фактура „під рукавицю“ ужита одноразово на площині усього фасаду (вул. Стрийська, 36—42).

9. Фактура „під шубу“ використовувалась: а) на площині цоколю (вул. Гвардійська, 40, вул. Стрийська, 48); б) на площині першого поверху (вул. Снопківська, 7, вул. Стрийська, 46-а); в) на площині всього фасаду

(вул. Снопківська, 41); г) на площинах між вікнами (вул. Гвардійська, 5); ґ) на обрамуванні порталу (вул. Гвардійська, 18); д) на дзеркалах квадрів мурування з гладким (вул. Похила, 2) або рифленим окантуванням (вул. Замарстинівська, 39).

10. „Хвильки" (вертикальні) ужито одноразово на площині всього п'ятиповерхового фасаду (дворовий корпус бібліотеки на вул. Професорській, 1).

Фактура тиньку відіграє важливу роль при формуванні архітектурного вирішення фасаду в стилі функціоналізму. Фактура тут є одним з основних засобів архітектурної виразности. На відміну від сецесії, якій властиві лише спільні схеми застосування фактури на фасадах (Іл. 4), період функціоналізму характеризується спільними прийомами використання фактури на тинькованих фасадах (Іл. 5).

1. Застосування фактури на площинах (на відміну від застосування фактури на дзеркалах у попередніх періодах).

2. Асиметричне використання фактури, що зумовлено асиметричним розташуванням оздоблених нею елементів. Наприклад, opus isodomum оздоблює тільки фраґмент першого поверху (вул. Рутковича, 7) або оздоблює тільки праву від входу частину цоколю (вул. Стрийська, 44).

3. Оздоблення тим самим типом фактури всієї площини фасаду: а) суцільно „під дрібний набризк" або „під дрібну шубу" (у більшості випадків); б) „під шубу" (вул. Снопківська, 41); в) „під рукавицю" (вул. Стрийська, 36—42).

4. Оздоблення цоколю чи першого поверху рельєфнішою фактурою (порівняно з верхніми поверхами): а) розрізкою „під opus isodomum" (цоколь на вул. Гвардійській, 12); б) рустами-смугами, обробленими вертикальною рифленкою (цоколь, перший поверх на вул. Ген. Чупринки, 63); в) обробкою „під бучарду" з рифленим окантуванням цокольних віконечок, верху цоколя (цоколь на вул. Гвардійській, 5); г) обробкою „під шубу" (перший поверх на вул. Снопківській, 7).

5. Використання розрізок на великі блоки: а) на площині всього фасаду (вул. Вітовського, 39); б) на верхніх (другий—сьомий) поверхах, тоді як площина першого поверху залишається без будь-якої розрізки (вул. Вітовського, 30) або площину першого поверху розрізано на значно дрібніші квадри (вул. Замарстинівська, 34); в) на еркерах (другий—четвертий поверхи), тоді як заглиблені частини фасаду розрізано на значно дрібніші квадри. Наприклад, будинок на вул. Зарицьких, 24; перший—четвертий поверхи заглибленої частини фасаду — розрізка на дрібні ортостати; еркер другого—четвертого поверхів — горизонтальна конструктивна розрізка.

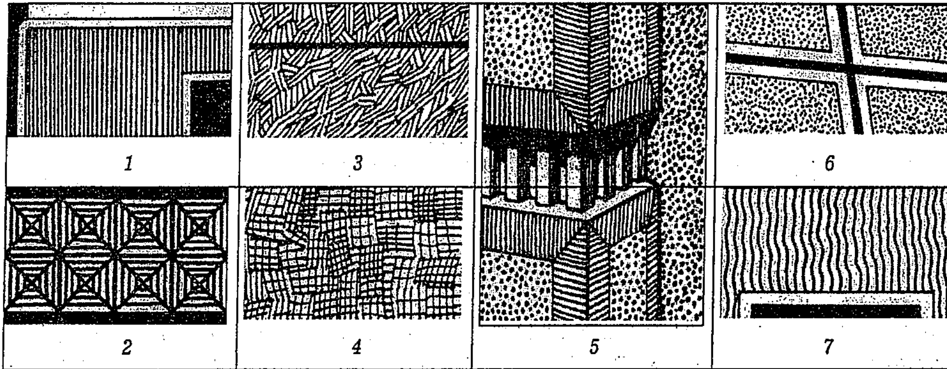
6. Акцентування входу: а) квадрами, обробленими „під бучарду", з рифленими кантами (вул. Гвардійська, 7); б) квадрами, обробленими „під шубу (вул. Гвардійська, 18); в) рифленкою (вул. Снопківська, 13); г) рустами грецьким, дощатим, діамантовим, рустами-смугами.

7. Оздоблення обрамування вікон рифленкою (вул. Гвардійська, 5).

8. Оздоблення вертикальною рифленкою усіх чи деяких горизонтальних поясків (над цоколем, порталом, першим поверхом, вікнами, на завершенні будинку, підвіконників, торців балконних плит). Наприклад, пояси над першим поверхом, підвіконники, торці балконних плит (вул. Гвардійська, 3); пояси над цоколем, ходом, другий, четвертий, шостий поверхи

(вул. Зелена, 12; пояси над входом, над вікнами, підвіконники, завершення будинку (вул. Снопківська, 47).

9. Оздоблення площин мж вікнами: а) горизонтальною рифленкою (вул. Ген. Чупринки, 51); б) фактурою „під шубу" (вул. Гвардійська, 5).



5. Фактури каменю львівського функціоналізму:
1 — рифленка; 2 — „під діамант"; 3–4 — сітчаста; 5 — „під бучарду"; 6 — „під шубу";
7 — „хвильки"

На завершення слід сказати, що проведене дослідження виявило багату фактурну палітру львівської історичної забудови. Руйнування історичного вигляду міста пов'язане передусім із втратою первісних фактур фасадів. Отож без знання типів та прийомів застосування фактур[12], властивих певним стилям, неможливе кваліфіковане проведення реставрації чи реконструкції фасаду, а також проектування споруд в історичних районах міста.

Tetiana KAZANTSEVA

A FACTOLOGICAL ANALYSIS OF PLASTER AND STONE TEXTURES IN THE FORMATION OF DOMINANT TRENDS IN LVIV'S ARCHITECTURE FROM THE 16TH THROUGH THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The author examines the textures of plaster and stone in Lviv's architecture from the 16th through the first half of the 20th century. The article describes stone-carving techniques and the types of plastering in the facades of the Renaissance, baroque, and classicism time periods as well as in buildings in the styles of Art Nouveau, Art Deco and functionalism. A special research methodology elaborated by the author makes it possible to single out certain types and subtypes of textures in Lviv's architecture. This study resulted in a terminological glossary of textures where Ukrainian terms are listed together with their Polish and English equivalents. A large scope of factual material collected can become a significant basis for further historical and architectural studies and restoration practice.

[12] Казанцева Т. Типи фактур в архітектурі Львова 1870-х—1930-х рр. та принципи їх сучасного збереження / Автореф. дис. ... канд. архітектури.— Львів, 2004.

Оксана БІЛИНСЬКА

ПОРТАЛИ СПОРУД ЛЬВОВА КІНЦЯ XVI—XVII СТОЛІТЬ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ПИТАННЯ ОРДЕРНИХ ЧЛЕНУВАНЬ

Портали у спорудах Львова XVI—XVII ст. Італійський вплив[1] на архітектуру Львова XVI—XVII ст., відображений передусім у застосуванні ордера, може бути виявлений і проаналізований на прикладі архітектурних деталей, а саме порталів. Портали є одними з „важливих елементів композиції споруд“[2], вирішенню яких зодчі Львова XVI—XVII ст. приділяли особливу увагу. При детальному розгляді ренесансних порталів головним завданням постає дослідження деталей споруд на наявність у них ордера та виявлення особливостей ордерних членувань.

Готичні портали Львова. Про архітектуру львівських кам'яниць у XIV — на початку XVII ст. свідчать збережені не лише стрілчасті склепіння підвальних приміщень споруд Львова, але й готичні фрагменти порталів та ніш фасадів будинків[3] на пл. Ринок, 2, 16, 44, 45, вул. Руській, 2, фраґменти готичних вікон і портали на пл. Ринок, 18, 24, 25, 26, 28, 38, 44, вул. Друкарській, 2, вул. І. Федорова, 8, у підвалах костелу єзуїтів, готичні блоки порталу з території костелу кармелітів босих. Профілювання цих стрілчастих та прямокутних готичних ніш і порталів складається з комбінації валиків та жолобків. У Львові середини XVI ст. у ренесансних архітектурних формах зодчі рідко дотримувались італійських пропорцій стилю Відродження через брак класичних прикладів. Іноземні будівничі принесли ці мотиви з півдня до Львова, але тут вони „змінилися, втратили вишуканість пропорцій цілости й окремих форм“. У їх членуваннях не видно застосування академічних правил, які створюють аналогію до пам'яток німецького Ренесансу, де також є недостатньо зрозумілим „правдивий дух італійського стилю“[4]. Цей „готичний“ відгомін використовувався й надалі. Так, ще у другій половині XVII ст. могли застосовувати поєднання ренесансного обрамлення з лінійним сандриком чи фронтоном

---

[1] Thullie Cz. Jak wyglądały domy w dawnych miastach polskich.— Lwów, 1914.— S. 16.

[2] Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре.— К., 1955.— С. 4. (Далі зірочкою (*) позначаємо дослідження, виконані частково за схемою, поданою у цьому джерелі.)

[3] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— Львів, 1991.— С. 30; Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів. Архітектурно-історичний нарис.— К., 1989.— С. 57.

[4] Thullie Cz. Jak wyglądały domy...— S. 24.

та пізньоготичного профілю у вигляді валу (обрамлення вікон першого поверху бічного фасаду будинку на пл. Ринок, 2). Подібні профілі використані у дверних та віконних обрамленнях будівель на пл. Ринок, 24, 26, вежі та костелі бенедиктинок, монастирі бернардинів та інших.

Портали ренесансного Львова. „Предметом гордости" багатого купця-міщанина Львова XVI ст. був портал, мистецька цінність якого визначається віртуозністю різьби. Оздоблення свідчить не лише про естетичний рівень тих, хто їх створив, а й вищою мірою про захоплення красою власників і гідне розуміння стану тих помешкань, що обійшлися їм досить „великим коштом". „У цих широких і дорогих порталах виражене горде бажання та прагнення до монументального — не як ствердження власної гідности і свого роду, а ніби вираз поваги до своїх нащадків і до гостей міста"[5]. Цікава річ, що одним із „майстерштюків" був саме портал. Кандидат у товариші мулярського цеху повинен був створити його модель, а не просто рисунок на папері[6]. Такі портали виконували з цілком придатного для обробки вапнякового каменю, який був одним з основних будівельних матеріалів у Львові XVI—XVII ст.

Класифікація. Переходячи до розгляду складових елементів порталів, необхідно зазначити, що в усіх порталах, за окремими винятками, використано ордер. Можна виділити основні композиційні групи порталів: I. Аркові портали, оформлені повним або неповним ордером (колони, пілястри, завершені антаблементом або фронтоном). II. Двоярусні портали (прямокутні профільовані, оформлені ордером) і завершені віконцем-„світликом". III. Прямокутні профільовані, рустовані, завершені лінійним або трикутним сандриком. IV. Аркові портали, профільовані або рустовані.

Композиція порталів у більшості прикладів визначається призначенням споруди. Входи у храми й каплиці не відзначаються багатством та виразністю декору. Рівнозначні за важливістю входи можуть вирішуватись як однаково, так і по-різному (по-різному вирішені бічні портали Успенської церкви). Це частково пояснюється залежністю планування входу від напрямку підходу до споруди і конфіґурації ділянки. Портали як головного, так і тильного фасаду чи інтер'єру кам'яниці могли багато декоруватися і навпаки. Їх одноярусні або багатоярусні композиції (портали зі „світликом") пов'язані з іншими елементами фасаду — вікнами тощо. Але найчастіше вони не збігаються з осями вікон. Така різноманітність використання композиційних засобів визначається браком міцних канонізованих традицій у застосуванні архітектурних форм, освітою, вимогами замовників та творчою ініціативою майстрів.

Джерельна база. Більша частина споруд у той період зводилась без детальних креслень, на основі задуму майстра-каменяра. При спорудженні будівель Львова XVI—XVII ст. архітектори та будівничі застосовували архітектурні трактати теоретиків інших країн, переважно італійські. Посібники ренесансних форм у цеховому середовищі використовували для їх копіювання й навчання учнів. Для виконання порталів львівські майстри могли користуватися набором профілів різних ордерів із тракта-

---

[5] Thullie Cz. Jak wyglądały domy...— S. 16, 28.

[6] Łoziński W. Sztuka Lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i Rzeźba.— Lwów, 1901.— S. 89.

ту Г. Алессі[7] або подібними альбомами нідерландських маньєристів, на зразок альбому ренесансних архітектурних форм та декору[8]. Наприклад, про використання трактату С. Серліо у Львові XVI—XVII ст. свідчать збережені портали. Аналогом до порталів із трактату С. Серліо є: до порталу[9] — портал фасаду будинку Бандінеллі (пл. Ринок, 2), до порталу[10] — портали сіней першого поверху (пл. Ринок, 14), до порталу[11] — портал сіней першого поверху та галереї другого поверху кам'яниці (пл. Ринок, 6), а до порталу[12] — портал фасаду кам'яниці (вул. І. Федорова, 10). На зв'язок порталу палацу Корнякта (вул. І. Федорова, 10) із зразком, поданим у трактаті італійського теоретика С. Серліо, вказував польський дослідник Є. Ковальчик, який стверджував, що цей портал виконаний за зразком нідерландського трактату С. Серліо, хоч відомо, що найперший і найцікавіший примірник венеційського видання „Libro Extraordinario" з 1557 р. також використовували у Львові[13].

Авторство. З архівних джерел та історико-архітектурних досліджень відомо досить небагато про будівничих та архітекторів, які працювали у Львові в XVI—XVII ст. (досліджувався і більш ранній період[14]). Назвемо лише тих авторів, чиї імена якимось чином причетні до споруд, ордерні деталі яких розглядаємо.

Насамперед це Петро Італієць із Лугано, який був у числі перших архітекторів, що прибули до Львова в першій половині XVI ст.[15] Цей майстер отримав цехове прізвисько Красовський[16], а вже у 1550 р. спорудив кам'яницю на вул. Вірменській, 20[17], із монументальним порталом на фасаді. Петро Красовський добудовував наприкінці XVI ст. третій поверх Чорної кам'яниці на пл. Ринок, 4[18].

Інший архітектор італійського походження родом із Падуї Петро Барбон (?—1589), автор будинку Корнякта (1580-ті рр.)[19] на пл. Ринок, 6, брав участь у спорудженні Чорної кам'яниці (1588—1589)[20] на пл. Ринок, 4.

---

[7] Alessi G. Libro dei Misteri progetto di pianificazione urbanistica architettonica e figurativa del sacro monte di Varallo in Valsesio (1565—1569).— Ristampa, 1974.— Vol. 1—2.

[8] Fehrmann E. G. Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Decoration.— Drezden, [o. J.].

[9] Serlio S. I sette libri dell'architettura. Libro IV. (Venezia, 1584).— Ristampa, 1978.— P. 133.

[10] Там само.— P. 133.

[11] Там само.— Libro Estraordinario, XXIIII.

[12] Там само.— Libro Estraordinario, III.

[13] Kowalchyk J. Portale Serliańskie w Polsce.— Warszawa, 1970.— S. 32.

[14] Мартинюк А. Професійна архітектурна підготовка у львівському цеху будівничих в XVI—XVII ст. // Урбаністично-архітектурні проблеми міст Галичини.— Львів, 1998.— С. 84—88.

[15] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 38.

[16] Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 90.

[17] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 38; Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 63.

[18] Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 67.

[19] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 31; Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— Львів, 1997.— С. 50; Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 67.

[20] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 31; Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч...— С. 48; Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 67.

Львівський автор каплиці Трьох Святителів Андрій Підлісний[21] у 1578—1590 рр., ймовірно, був автором вхідного порталу каплиці.

Павло Римлянин (?—1618) — архітектор, який залишив після себе найбільше споруд у Львові, в тому числі будівель, портали яких містять ордерні елементи. У 1580 р. він брав участь у будівництві кам'яниці на пл. Ринок, 6[22]; у 1588—1589 рр.— у спорудженні кам'яниці на пл. Ринок, 4[23]; у 1597—1616 рр. будував мурований монастир бенедиктинок[24]. Ще один львівський автор — Ян Покорович — відбудував після пожежі 1623 р. монастир бенедиктинок (відбудову завершено у 1627 р.) та у 1634 р. перебудував кам'яницю на пл. Ринок, 9[25].

Що стосується каменярських знаків з ініціалами авторів, то відомі такі знаки лише на замку порталу кам'яниці Корнякта від вул. І. Федорова. Як уже зазначав Й. Ковальчик, вони скоріш за все не пов'язані з іменем К. Корнякта як власника та П. Барбона як будівничого. А дата на замку й завершенні порталу не обов'язково відповідає рокам, коли ця кам'яниця споруджувалась[26]. Творчою інновацією автора, як, наприклад, у цьому випадку при створенні порталу тильного фасаду палацу Корнякта при використанні взірця з нідерландського варіанта перевидання трактату С. Серліо, могли бути деталі, зміна пропорцій (пропорції отвору 2:3 замість 1:2), розмірів та характеру окремих елементів тощо.

Загалом питання ідентифікації ордерних деталей щодо авторів, які працювали на той час у Львові, потребує глибшого дослідження й окремого висвітлення.

Засоби пластичного вирішення порталів різноманітні. Якщо наприкінці XVI ст. основним засобом була пластика архітектурних елементів, то вже на початку XVII ст. на перший план стають рустування чи орнаментальна різьба. За композиційно-стильовим вирішенням найбільш складними є портали з півциркульними перемичками, оформлені ордером, профільованими і рустованими обрамуваннями, іноді оздоблені замковими каменями. Деколи портали були пластично більш виразними з тричвертними колонами, завершеними волютами або фронтоном[27]. Для оформлення порталів входів більших розмірів застосовувалась композиція з плоскими пілястрами. Досить популярні у Львові прості прямокутні профільовані портали, завершені лінійним сандриком та рустовані з півциркульними перемичками, імпостами та замковими каменями. Портали з горизонтальними перемичками найчастіше застосовувались в інтер'єрах.

Своєрідність та багатство засобів вирішення порталів особливо виразні при розгляді окремих елементів порталів — прорізу входу, профі-

---

[21] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 19; Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч...— С. 31.
[22] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 13, 31.
[23] Там само.— С. 31.
[24] Там само.— С. 13.
[25] Там само.— С. 19, 32.
[26] Kowalchyk J. Portale...— S. 38.
[27] Нельговський Ю. П., Шуляр А. М. Львів. Історико-архітектурний нарис.— К., 1969.— С. 25.

льованого обрамування, вертикального елемента (колони) та завершення порталу.

Розміри й пропорції порталів*. Ширина порталів входів є різною: брами — 230—240 см, входи у житлові приміщення — 90—110 см. Серед розглянутих далі порталів групи із застосуванням ордера у вигляді колон або пілястр найбільш поширені пропорції загальних розмірів 1:1; 5:7; 4:7 (співвідношення ширини (В) до висоти (Н).

Пропорції прорізу. У порталах із загальними пропорціями 1:1 пропорції прорізу також відповідають квадратові або близькі до квадрата; із загальними пропорціями 5:7 пропорції прорізу переважно рівні або перевищують півтора квадрата; із загальними пропорціями 4:7 пропорції прорізу перевищують два квадрати. Отже, при зміні загальних пропорцій порталу від 1:1 до 4:7 закономірно змінюються (шляхом видовження по висоті) пропорції прорізу від 1:1 до 1:2,5.

Одиниці міри довжини. Давні зодчі запозичили основні лінійні міри, які є необхідними при спорудженні будівель, від таких частин тіла, як пальці, долоні, ступні, лікті, і розділили їх, поклавши в основу досконале число. З аналізу середньовічної структури міста Львова, закономірностей побудови його плану, співрозмірностей окремих його елементів середньовічним мірам довжини й поверхні[28], а також визначення ширини фасадів житлових будинків у ліктях за прізвищами їх власників на основі аналізу реєстру платників „Ліктьового податку“ за 1767 р.[29] відомо, що в основу плану побудови міста покладені середньовічні міри довжини: шнур (43,2 м), прут (4,32 м) та лікоть (0,576 м)[30]. З інших джерел відомо, що фактична величина ліктя не була сталою (лікоть коронний, рівний двом стопам, дорівнював 59,55 см; лікоть литовський, рівний двом стопам, дорівнював 65,0 см; лікоть новохелмінський дорівнював 58,6 см)[31]. Це не дивно, оскільки величина ліктя, наприклад, навіть у Флоренції була рівна 58,3 см, у Мілані — 59,5 см, у Венеції — 63,0 см, у Болоньї — 64,0 см[32].

Модуль кратности основних розмірів порталів. Усі основні розміри порталів знаходяться у простих кратних співвідношеннях. Для кожного порталу графічним методом визначено модуль кратности (величину, яка кратна усім основним розмірам порталів). Модуль позначено літерою М і його величину наведено у таблицях далі**. Таким чином основні розміри досліджуваних порталів знаходяться у таких межах: ширина прорізу — від 2 до 5 М, ширина обрамлення — від 1 до 2 М, загальна ширина — від 4 до 9 М, висота прорізу — від 4 до 8 М, висота обрамлення над прорізом — від 1,5 до 3 М, загальна висота — від 5 до 12 М.

---

* Далі йтиметься лише про портали першої композиційної групи.

28 Papee F. Historia miasta Lwowa.— Lwów, 1931.— S. 56.

29 Трегубова Т. О. Реконструкція розпланування середньовічного Львова за письмовими джерелами // Архітектурна спадщина України. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури.— 1996.— № 3.— С. 24.

30 Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 46—47.

31 Walewski W. Miary i wagi, tabele przeliczeniowe.— Warszawa, 1952.— S. 580.— Tablica 45: Staropolskie (1764 do 1818 r.).

32 Там само.— S. 625.

** Модуль визначається з максимальним наближенням основних розмірів до цілих величин.

Отже, визначено модуль кратности кожного порталу і відповідно у кожному випадку визначено фактичну величину модуля кратности у сантиметрах*. Так, для зменшення діапазону (меж) значень фактичних величин модуля їх необхідно відкоригувати шляхом зміни (подрібнення або укрупнення) та визначення нового модуля кратности, фактичне значення якого є близьким до середньовічної міри довжини (57,6 см). Тому нове відкориговане значення модуля позначається „М"** і наводиться в таблицях у дужках. Його величина відповідає діапазону від 49 до 66 см. Можна припустити, що величина модуля в середньому наближено відповідає тогочасній величині міри довжини — ліктю.

Загалом питання визначення меж фактичної величини тогочасного модуля залишається відкритим і потребує розгляду та аналізу інших груп порталів для збільшення кількости досліджень і підвищення точности розрахунків модуля кратности основних розмірів порталів.

Ордерні членування. Досліджено основну композиційну групу порталів ренесансного Львова на наявність ордерних членувань. Класичні пропорції деталей ордера виявлено лише у порталі тильного фасаду палацу Корнякта. Тут висота п'єдесталу рівна третій частині загальної висоти, а висота антаблемента — четвертій частині. При загальній висоті у 19 частин висоті колони відповідають 12 частин. Досить близькі за пропорціями до класичних ордерні елементи порталів будинку на пл. Ринок, 28, неіснуючого будинку Піноцці та каплиці Трьох Святителів. Антаблемент надто розвинутий, а п'єдестали занижені у порталах будинків на вул. Вірменській, 20, пл. Ринок, 9, 6 (галереї), монастирі бенедиктинок та королівському арсеналі. Висота колони перевищена за рахунок заниження висоти п'єдесталу у порталах неіснуючого будинку С. Шольца на вул. Вірменській, пл. Ринок, 2 (бічний і головний), вул. Руській, 10, пл. Ринок, 4. Висота п'єдесталу перевищена за рахунок висоти колони у порталах будинків на вул. Вірменській, 30, пл. Ринок, 2, 6.

Вертикальні ордерні елементи порталів (у більшості випадків з ентазисом) виконані у вигляді тричвертних, напівкруглих колонок чи плоских пілястр. Верхня третина колон переважно канельована, а нижня оздоблена квітковими розетами, лускою, рослинним чи окуттєвим декором. Канелюри на третину висоти заповнені валиком. Цей поширений архітектурний засіб застосування профілю валика для заповнення канелюр колон, міні-канелюр поясів баз порталу (вул. Вірменська, 20), декору фриза профільованого порталу вежі Вірменського собору та порталу подвір'я (вул. Вірменська, 7), площини прямокутного поля нижньої частини порталу світлиці другого поверху (пл. Ринок, 4) та інших пояснює популярність у Львові цього ренесансного мотиву. Деякі дослідники помилково трактують його як мотив східного декоративного мистецтва[33]. Вертикальні

* Значення для кожного порталу подаються у таблицях (див. далі).

** Пропорції ордерних елементів прийнято визначати у модулях, але у теперішньому дослідженні пропорції колон (їх висоту) визначено відносно нижнього діаметра основи з метою уникнути плутанини і дублювання поняття „модуль" (як незамінної величини при пропорційному проектуванні ордерної архітектури) та введеного поняття „модуль кратности основних розмірів порталів".

[33] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. Influence of islamic art in Poland.— London, [б. р.].— P. 94.

елементи порталів — пілястри — виконували також з допомогою грецького та діамантового русту або частково рустованими.

Виступ колон у плані та пропорції вертикальних елементів ордера визначено відносно величини діаметра їх нижньої основи. Вертикальні елементи (колони) виконані з пропорціями від 6 до 8, рідше — від 10 до 13 діаметрів колон. Пілястри стрункіших пропорцій: висотою від 9 до 10 ширин нижньої основи пілястри. Колони з круглим січенням виконані окремо стоячими лише в одному випадку (у порталі палацу Корнякта від вул. І. Федорова). Але найчастіше вони виступали на 1/2, 3/5, 2/3, 9/10 частин діаметра колон. Пілястри найчастіше виступали на неоднакову (руст, розети і т. ін.) глибину (1/8—1/4 ширини пілястри). Потоншення колон, їх членування по вертикалі, застосування класичних профілів, наявність антаблемента, можливе розкрепування над колонами — характерні ознаки ордерних композицій порталів. Декоративне використання ордера призвело до створення різноманітних і часто неповторних форм.

Бази колон використовували елементи доричного ордера, частіше — аттичні, оперті на спрощені п'єдестали (без поділу п'єдесталу на базу, тіло, карниз). Дорична база (плінт, вал) використана у порталах на вул. Вірменській, 30, вул. І. Федорова, 10, пл. Ринок, 4, 2 (бічний), пл. Ринок, 6 (галереї), та неіснуючому будинку Піноцці. Аттичне профілювання (плінт, вал, скоція з поличками, вал) баз знаходимо у порталах на пл. Ринок, 9, 6, 28, 2 (обидва портали), вул. Руській, 10, монастирі бенедиктинок, каплиці Трьох Святителів. Баз у рустованих пілястрах порталу королівського арсеналу немає й замінені вони високим „цоколем-п'єдесталом“. Два приклади застосування „своєрідних“ профілів баз порталів нагадують аттичні: перша — це база порталу на вул. Вірменській, 20. Тут високий криволінійний профіль скоції між обома валами заповнений канелюрами. Друга база — порталу неіснуючого будинку С. Шольца — також нагадує аттичну з йоніками на нижньому валі.

Капітелі колон доричного ордера найчастіше застосовувались в елементах порталів. Капітелі тосканського ордера використані лише на порталі тильного фасаду палацу Корнякта. Доричне профілювання знаходимо на ордерних елементах порталів на вул. Вірменській, 30, пл. Ринок, 2 (бічний), монастирі бенедиктинок та неіснуючому будинку Піноцці. Доричні капітелі з йоніками у чвертковому валі під абакою й акантом у шийці застосовані в порталах на пл. Ринок, 9, 4, з розетами в шийці — на пл. Ринок, 28, з йоніками у чвертковому валі — на вул. Руській, 10. Капітелі іонічного ордера використані у порталах на вул. Вірменській, 20 (із сильно розвинутою шийкою, набором профільованих тяг та абакою з волютами), на пл. Ринок, 28 (інтер'єр), пл. Ринок, 6 (галерея) (з йоніками під абакою). Акант, вигнутий у профілі гусака, підтримує абаку „коринфської“ капітелі на порталі неіснуючого будинку С. Шольца. Аналогічні капітелі застосовано у порталах на пл. Ринок, 6, та каплиці Трьох Святителів.

П'єдестали колон порталів найчастіше використовувались спрощені: без поділу п'єдесталу на базу, тіло, карниз (у вигляді куба чи паралелепіпеда). Спрощений карниз застосовано в одному випадку — у порталі тильного фасаду палацу Корнякта. П'єдестали з поділом на тіло, базу,

карниз є у порталах на пл. Ринок, 6, 28, каплиці Трьох Святителів (їх тіла декорують маски лева) та на пл. Ринок, 2, 28 (їх тіла декорують діамантові квадри).

Антаблементи порталів почленовані на архітрав, фриз, карниз. Членована площина архітрава, гладкий фриз із декором, карниз із використанням трьох частин: підтримуючої (із чвертковим валом), нависаючої (із слізником) та завершальної (у більшості випадків — із гусаком). Підтримуюча частина карниза частіше з йоніками (портали на пл. Ринок, 2, 28, 4, вул. Руській, 10, монастирі бенедиктинок, каплиці Трьох Святителів, неіснуючому будинку С. Шольца), рідше — із зубцями (портали на пл. Ринок, 2 (бічний), каплиці Трьох Святителів). Для карнизів порталів усіх ордерів характерним є застосування профілювання карниза іонічного ордера (переважно без повного переліку профілів підтримуючої частини). Для збільшення художньої виразности фризи акцентували обрамованими латинськими інскрипціями. Аналогічні вірменські написи, так званий „вірменський орнамент“[34], є у фризах віконних обрамлень подвір'їв кам'яниць (вул. Руська, 4, вул. Лесі Українки, 16).

Прорізи порталів. У порталах з ордерними членуваннями використано два види прорізів: арковий (переважна більшість порталів) і прямокутний (портали на фасаді королівського арсеналу, галереї палацу Корнякта, інтер'єрах монастиря бенедиктинок та інтер'єрах будинків на пл. Ринок, 28, та вул. Руській, 10). Вертикальні елементи (колони) часто поєднували з додатковими обрамленнями прорізів, які виконували у вигляді набору профільованих тяг, повторюючи форму прорізу або збагачуючи її, наприклад, за рахунок уведення так званих вушок, як у порталі каплиці Трьох Святителів.

Софіти архівольтів та слізників антаблементів порталів були поділені маньєристичним окуттєвим орнаментом на площини-дзеркала, в яких розміщувались декоративні квіткові розети (вул. Вірменська, 30, пл. Ринок, 2, 28).

Завершення порталів — це лінійні сандрики, фронтони або віконечка-„світлики“ з колонками, скульптурні композиції з тематичними картушами, волютами.

У порталах Львова часто використовували руст. Серед розглянутих далі порталів лише в одному випадку портал з ордером у вигляді пілястр на бічному фасаді (пл. Ринок, 2) повністю оформлений рустом. В інших випадках це переважно або рустована площина стіни порталу, або рустована перемичка, або рустовані пілястри. Поширеним є також декорування площини спрощених п'єдесталів колон квадром діамантового русту. Руст у вигляді діамантового квадра застосований для декорування п'єдесталів порталів з ордерними членуваннями у будинках на вул. Вірменській, 20, пл. Ринок, 2, 28. Чергування діамантового русту й розет використано у пілястрах порталу будинку на пл. Ринок, 4. Часто також використовували грецький руст: в арковій перемичці з імпостом порталу (пл. Ринок, 6), тлі (площині за колонами) порталу (вул. І. Федорова, 10), русті пілястр, архівольта та простінків порталу (пл. Ринок, 2,

[34] Халпахчьян О. Х. Сооружения армянской колонии во Львове в XII — начале XX вв. // Архитектурное наследство (Москва).— 1979.— № 27.— С. 75.

фасад від вул. Ставропігійської), русті пілястр порталу (вул. Підвальна, 13).

Фактура у вигляді „сіточки" декорує ордерні деталі: руст порталів кам'яниць на пл. Ринок, 2, 21, 28. Фактурою заповнені дзеркала пілястр порталу на вул. Вірменській, 30, а також площини порталу сіней палацу Корнякта. „Лускою" вкрита нижня третина колон порталу будинку Бандінеллі. Замковий камінь порталу кам'яниці на пл. Ринок, 28, вкритий „лавровим листям".

Орнаментальна різьба була основним засобом декорування порталів. Вона наносилась на архітектурні елементи (профілі, пілястри, пояси) або була з ними тісно пов'язана. Часто орнаментом заповнювали площини, обмежені архітектурними елементами,— трикутні площини між архівольтом та антаблементом. Орнамент переважно рослинний. Це оригінально промальовані мотиви аканта, вазона, букети з листям, квітами, плодами, гірлянди, перев'язані звивистими стрічками, орнаментально трактована геральдична тематика. Застосовували також класичні мотиви: йоніки, намистинки. Окуттєвий орнамент у членуваннях порталів використовувався доволі рідко — здебільшого у верхній частині, у гербових картушах, обрамленнях „світликів" (портали на пл. Ринок, 4, 28). Поширившись із Нідерландів, окуттєвий орнамент побутував у Львові у XVII ст. Плоскі стрічки, ламаючись під прямим кутом та звиваючись у спіралі, взаємно перетинаються і утворюють складні взори з імітацією головок цвяхів[35]. Однак маньєристичні впливи більше позначились у трактуванні рослинного орнаменту, у композиціях з акантом, у S-подібних волютах рослинного характеру. Білокам'яне оздоблення дверних обрамлень поліхромували з естетичною і консерваційною метою.

Закономірності та особливості застосування ордерів у ренесансних порталах Львова (I групи). Відзначаючи важливість та переважаючі характеристики ордерів, наведених далі, перш за все враховуємо профілювання та їх пропорції. Під терміном „профілювання" маємо на увазі основні, а не другорядні, архітектурні обломи.

Тосканський ордер. Портали тосканського ордера з колонами (фасад палацу Корнякта від вул. І. Федорова (за серліанським взірником) та сінях монастиря бенедиктинок) із характерним їм тосканським профілюванням. В обох порталах колони занадто стрункі, крім того, у порталі монастиря бенедиктинок гладкі колони підтримують фриз замість архітрава (профільований наличник прорізу зміщений донизу); також некоректне застосування аттичної бази до тосканського ордера. Таким чином, портал монастиря бенедиктинок однаково успішно можна віднести і до доричного ордера.

Портали тосканського ордера з пілястрами — це фасади будинків на вул. Вірменській, 30, пл. Ринок, 2 (бічний), та Королівському арсеналі. Пропорції пілястр порталу будинку Бандінеллі (за серліанським взірником) близькі до іонічних, а у двох інших порталах цілком відповідні для тосканського ордера (6 діаметрів). У порталі королівського арсеналу немає баз — рустовані колони, оперті безпосередньо на спрощений п'єдестал, підтримують антаблемент із фризом доричного ордера. А портал будинку

[35] Любченко В. Є. Львівська скульптура XVI—XVII століть.— К., 1981.— С. 211.

Бандінеллі вирізняється застосуванням зубців у карнизі та пропорціями, властивими іонічному ордеру.

Доричний ордер. Портали доричного ордера з колонами — фасади будинків на пл. Ринок, 2, 9, 28, вул. Руській, 10. Перші два портали з близькими до доричних пропорціями колон, але змішаним (частково доричним) профілюванням: іонічним поділом архітрава, орнаментом фризу, зміненим профілюванням бази й карниза п'єдесталів та застосуванням аканту в капітелі. У порталі будинку на пл. Ринок, 9, приземкуваті гладкі колони на спрощених п'єдесталах, як у тосканському ордері, завершені капітеллю з акантом, як у композитному (правдоподібно, фриз раніше складав метопи з тригліфами). Надзвичайно стрункі як для доричного ордера (11 діаметрів) колони оперті на спрощені п'єдестали у порталі світлиці будинку на вул. Руській, 10; тут також немає архітрава.

Портали доричного ордера з пілястрами (фасади на пл. Ринок, 4, та будинку Піноцці) обидва з відповідними пропорціями. Однак у порталі Чорної кам'яниці пілястри, влаштовані на спрощених п'єдесталах, підтримують архітрав та декорований фриз, як у йонічному ордері.

Іонічний ордер. Портали іонічного ордера — фасади на вул. Вірменській, 20, пл. Ринок, 28 (інтер'єр), та пл. Ринок, 6 (галерея),— характеризує спільна риса: розвинута шийка іонічної капітелі. Пропорції колон порталу будинку на пл. Ринок, 28, занадто стрункі (13 діаметрів), в інших двох порталах — занижені (7 діаметрів). Портал галереї палацу Корнякта (за серліанським взірником) вирізняється рустованими колонами на спрощених п'єдесталах та антаблементом із карнизом без зубців. У порталі на вул. Вірменській, 20, карниз також без модульйонів і зубців, спрощені п'єдестали і певна видозміна іонічної капітелі: ряд поясків під валами волют. На відміну від двох попередніх, портал інтер'єру на пл. Ринок, 28, у карнизі містить розети.

Коринфський ордер. Портали коринфського ордера з колонами (фасади на пл. Ринок, 6, та каплиці Трьох Святителів) дещо різняться, об'єднує їх лише характер капітелей. У першому порталі приземкуваті гладкі колони на п'єдесталах зі зміненим профілюванням скоріше нагадують тосканські. У наступному порталі досить стрункі навіть для коринфського ордера пропорції колон; а в карнизі і навіть в архітраві використані зубці. Портал коринфського ордера з пілястрами розібраного будинку С. Шольца особливо не вирізняється своїми пропорціями й профілюванням.

Композитний ордер. Композитний ордер за профілюванням, а не за пропорціями, не знайшов свого застосування серед порталів групи, що розглядається.

Переважаючі риси застосування ордерів у порталах Львова XVI—XVII ст. Портали тосканського ордера з гладкими колонами чи рустованими пілястрами з відповідними базами на спрощених п'єдесталах завершені антаблементами (фронтонами) з гладкими фризами. Портали доричного ордера з канелюрованими, гладкими чи орнаментованими колонами, аттичними базами, спрощеними чи почленованими п'єдесталами, капітелями з йоніками (можливий акант у шийці), фризами з тригліфами або декорованими фризами, завершеннями у вигляді антаблементів чи фрон-

тонів. У порталах доричного ордера з пілястрами багатство форми компенсоване рельєфними орнаментальними композиціями, рустом, розетами. У порталах іонічного ордера у канелюрованих колонах капітелі іонічного ордера з розвиненими шийками, аттичними базами на п'єдесталах, із детально почленованим архітравом, гладким чи декорованим фризом. Для порталів коринфського ордера характерні гладкі чи орнаментовані колони на детально опрацьованих профілюваннях частин п'єдесталів, колони з аттичними базами, коринфськими капітелями та антаблементом, який складає профільований архітрав із зубцями, орнаментований фриз і декорований карниз.

Отже, для архітектурних ордерів Львова XVI—XVII ст., крім композитного, у порталах I групи характерним є застосування таких елементів:

1. П'єдесталів: спрощених (крім коринфського ордера); почленованих (крім тосканського ордера); декорованих (крім тосканського ордера). 2. Баз: тосканських, доричних (крім коринфського ордера); аттичних (крім тосканського ордера). 3. Колон (пілястр): гладких (крім іонічного ордера); канелюрованих (для доричного та іонічного ордерів); рустованих (для тосканського ордера); декорованих (для доричного, коринфського ордерів). 4. Капітелей: тосканських (для тосканського ордера); доричних (для тосканського і доричного ордерів); іонічних (для іонічного ордера); коринфських (для коринфського ордера). 5. Архітравів: гладких (для тосканського ордера); дрібно детальованих (крім тосканського ордера). 6. Фризів: гладких (для тосканського та іонічного ордерів); із тригліфами і метопами (для доричного і тосканського (королівський арсенал ордерів); орнаментованих (крім тосканського ордера). 7. Карнизів: найчастішим є використання одного типу (фраґмента іонічного карниза із застосуванням неповної підтримуючої частини і декоруванням йоніками). 8. Завершень у вигляді антаблемента (для всіх ордерів); фронтону, волют (для тосканського і доричного ордерів).

У Львові виникла і розвинулась самостійна архітектурна школа, яка використала форми, що побутували у місцевій архітектурі, а також створені й принесені митцями італійського та північного Відродження. Особливо важливими у спорудах є ознаки нового стилю — архітектурні деталі із застосуванням ордера, серед них велика кількість порталів: прямокутних, профільованих, аркових, але найважливіші з колонами чи пілястрами на п'єдесталах, з півциркульною перемичкою, замком, імпостом, завершені антаблементом і фронтоном, із квітковими розетами або рустом, декоративною рослинною різьбою чи маньєристичним орнаментом. Усе різноманіття засобів вирішення порталів свідчить про те, що львівська архітектурна школа XVI—XVII ст. успішно використала європейський архітектурний досвід для створення львівських ренесансних пам'яток.

Для визначення особливостей ордера в обрамленнях входів споруд необхідним є аналіз найважливішої групи: зразків порталів з колонами чи пілястрами, перелік яких подано далі:

Таблиця

Портали із застосуванням ордера у вигляді колон чи пілястр

№	Назва споруди, дата будівництва	Адреса (ох. №, поверх)	Особливості ордерних членувань*
		Портали фасадів будівель Львова	
1.	Житловий будинок XVI ст.— 1734 р. (1550)	вул. Вірменська, 20 (322)	Повний ордер, колони, антаблемент
2.	Житловий будинок XVIII—XIX ст.	вул. Вірменська, 30 (27)	Повний ордер, пілястри, фронтон
3.	Будинок С. Шольца (неісн.)	вул. Друкарська	Повний ордер, пілястри, антаблемент
4.	Житловий будинок 1580 р.	вул. І. Федорова, 10 (1277)	Повний ордер, колони, антаблемент
5.	Житловий будинок 1634—1845 рр.	пл. Ринок, 9 (326/8)	Повний ордер, колони, антаблемент (змінений)
6.	Будинок Піноцці (неісн.)	вул. Вірменська	Повний ордер, пілястри, антаблемент
7.	Житловий будинок, бічний фасад	пл. Ринок, 2 (326/1)	Неповний ордер, пілястри, фронтон
8.	Житловий будинок 1580 р.	пл. Ринок, 6 (326/5)	Повний ордер, колони, антаблемент
9.	Каплиця Трьох Святителів, 1578—1591 рр.	вул. Руська, 2 (332/3)	Повний ордер, колони, антаблемент
10.	Житловий будинок 1588 р.	пл. Ринок, 4 (326/3)	Неповний ордер, пілястри, антаблемент
11.	Житловий будинок XVI ст.— 1750 р.	пл. Ринок, 2 (326/1)	Повний ордер, колони, фронтон
12.	Житловий будинок XVII—XVIII ст.	пл. Ринок, 28 (326/26)	Повний ордер, колони, фронтон
13.	Королівський арсенал 1639 р.	вул. Підвальна, 13 (335)	Неповний ордер, пілястри, антаблемент
		Портали інтер'єрів будівель Львова	
14.	Житловий будинок XVIII ст.	пл. Ринок, 28 (326/26) (I пов.)	Повний ордер, колони, антаблемент
15.	Житловий будинок XVII ст.	вул. Руська, 10 (1259) (I пов.)	Повний ордер, колони, антаблемент
16.	Житловий будинок 1580 р.	пл. Ринок, 6 (326/5) (II пов.)	Повний ордер, колони, антаблемент
17.	Монастир бенедиктинок 1611—1687 рр.	пл. Вічева, 2 (369/1) (I пов.)	Повний ордер, колони, антаблемент

Для повної характеристики пропорцій та аналізу ордерних членувань порталів необхідно детально розглянути усі портали** I групи. Для початку розглянемо портали, загальні пропорції яких дорівнюють або наближено рівні квадратові (портали будинків на вул. Вірменській, 20, 30, вул. Друкарській (неіснуючий), вул. І. Федорова, 10, пл. Ринок, 9, та вул. Вірменській (неіснуючий).

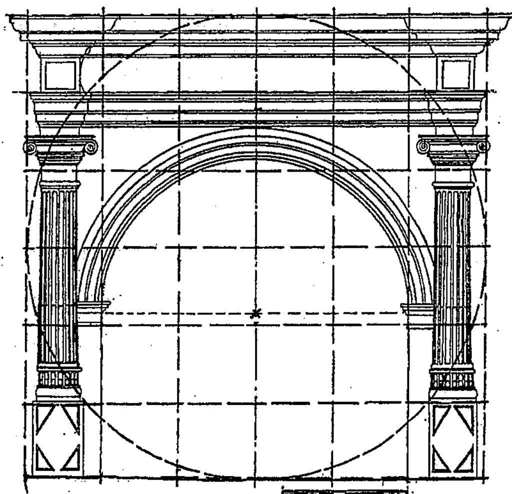
Житловий будинок XVI ст.— 1734 р. (1550), вул. Вірменська, 20. Один з перших ренесансних порталів (1550), який приписують Петро-

* Пропорції ордерних членувань розглядаються далі окремо для кожного порталу.

** Обміри та рисунки усіх, крім вказаних, порталів авторки.

ві — італійцеві з Лугано (Іл. *1*), міститься на вул. Вірменській, 20[36]. Широку приземкувату арку фланкують розвинутий антаблемент та канелюровані колони, встановлені на спрощених п'єдесталах. П'єдестали декорує частково збережений діамантовий квадр. Нижня частина канелюр стовбура колон і міні-поясу скоції аттичних баз заповнена валиками. Капітелі з доричним профілюванням завершені валом з волютами. Фриз антаблемента гладкий. Широка арка профільованого архівольта порталу оперта на імпост. Антаблемент над колонами розкрепований.

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює четвертій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:



1. Портал фасаду кам'яниці на вул. Вірменській, 20

Ширина прорізу порталу	4 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	6 М
Висота прорізу	4 1/6 М
Висота обрамлення над прорізом	1 5/6 М
Загальна висота порталу	6 М
Висота колони	6,7 діаметра колони
Виступ колон у плані	4/5 діаметра колони
	М=60,8 см
Загальна висота порталу	19 частин*
Антаблемент (завершення) порталу	5 частин**
Колона, пілястра (несучий елемент)	11 частин
П'єдестал порталу	3 частини

[36] Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів...— С. 30.

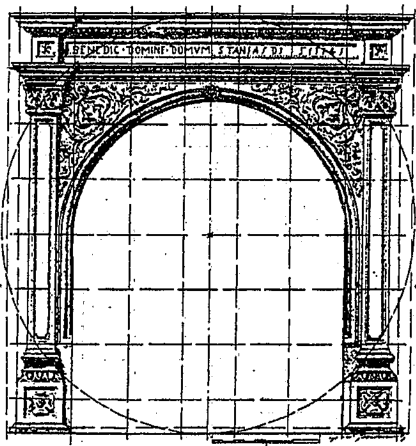
* Відповідно до класичних правил побудови повного ордера.

** Частини по можливості округлено до цілого числа.

Пропорції прорізу порталу наближені до квадрата (4:4 1/8). Пропорції цілого порталу відповідають квадратові. Співвідношення елементів повного ордера порталу за висотою дещо нагадують класичні: висота антаблемента завищена, п'єдесталу і колон — занижена.

Будинок Станцла Шольца[37] (неіснуючий), вул. Друкарська. Найбільш ранній ренесансний портал (Іл. 2) розібраного будинку С. Шольца датується 1554 р.[38] Пілястри на п'єдесталах. Лінійний сандрик, у фризі латинське гасло, йоніки. Арка, замковий камінь. Над архівольтом — рослинний декор з S-подібними елементами. Аттичні бази, капітелі з листям аканта, п'єдестали з квітковими розетами.

Усі основні розміри порталу* містяться у простих кратних співвідношеннях. Модулем кратности слугує величина, рівна п'ятій частині ширини прорізу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:



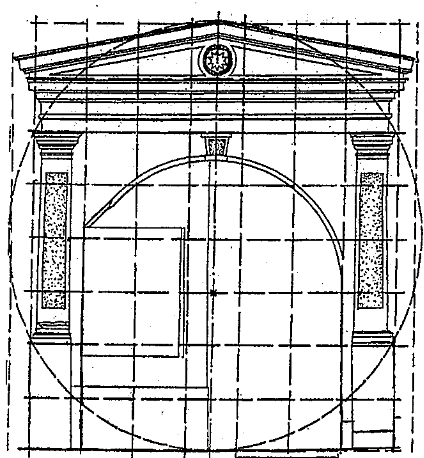
2. Портал фасаду кам'яниці С. Шольца на вул. Вірменській

Ширина прорізу порталу	5 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	7 М
Висота прорізу	6 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/2 М
Загальна висота порталу	7 1/2 М
Висота пілястр	10,4 ширини пілястри
Виступ пілястр у плані	?
	М=49 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	14 частин
П'єдестал порталу	2 частини

[37] Łoziński W. Sztuka Lwowska...— Il. 12.
[38] Там само.— S. 23.
* О. Чернер ідентифікує портал як портал будинку „Під Матір'ю Божою" з 1555 р.

Унаслідок проріз має пропорції, що наближено дорівнюють квадратові (5: бл. 6). Пропорції цілого порталу відповідають квадратові 7:7. Співвідношення висоти п'єдесталу і колони змінені: розмір висоти п'єдесталу зменшений за рахунок збільшення висоти колони.

Житловий будинок XVIII—XIX ст., вул. Вірменська, 30. Криволінійної форми арку порталу (Іл. 3) фланкують гладкі пілястри, влаштовані на високих спрощених п'єдесталах. Тіло пілястр і замкового каменя оздоблене заглибленою прямокутною площиною, нижчою за рельєфом із застосуванням фактури. У замковому камені арки — декоративний кронштейн. У софіті архівольта аркового прорізу порталу розміщені квіткові розети, обрамлені окуттями, аналогічні до розет порталів будинків на пл. Ринок, 2, 28. Профілювання ордерних деталей близьке до тосканського ордера. У підтримуючій частині карниза — зубці, а у полі трикутного сандрика — 9-променева зірка у лавровому вінку.



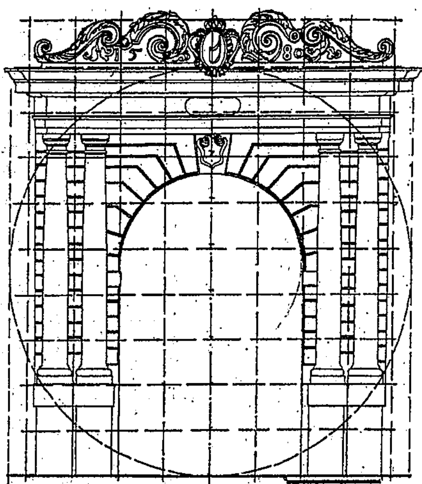
3. Портал фасаду кам'яниці на вул. Вірменській, 30

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модулю кратности дорівнює величина, рівна п'ятій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	5 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	7 М
Висота прорізу	5 1/2 М
Висота обрамлення над прорізом	2 1/2 М
Загальна висота порталу	8 М
Висота пілястри	6 ширин пілястр
Виступ пілястр у плані	1/4 ширини пілястри
	М=51 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	4 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	10 частин
П'єдестал порталу	5 частин

Пропорції прорізу порталу наближені до квадрата (5:5,5), як і пропорції цілого порталу (8:8). Розміри антаблемента і п'єдесталів перевищені за рахунок висоти колони.

Житловий будинок 1580 р., вул. І. Федорова, 10. Портал (Іл. *4*) міститься на тильному фасаді палацу Корнякта. На тлі оформленої грецьким рустом площини стіни порталу розміщені подвійні гладкі колони на спрощених п'єдесталах. Тосканські капітелі і бази. Лінійний сандрик завершений S-подібними волютами рослинного характеру, картушем герба. Під волютами вирізьблені цифри „15" та „80", що свідчать про дату побудови — 1580 рік. Арка, спрощений імпост. Зразком для цього порталу послужив рисунок з трактату відомого італійського архітектора Себастіано Серліо (1557), про що також відомо з джерел[39]. Надзвичайно стрункі за пропорціями майже коринфського ордера з тосканськими капітелями та базами колони встановлені на умовно трактованих п'єдесталах, що об'єднані попарно у верхній частині.



4. Портал фасаду палацу Корнякта на вул. І. Федорова, 10

Усі основні розміри порталу знаходяться у простих кратних співвідношеннях. Модулю кратности рівна величина, що дорівнює четвертій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

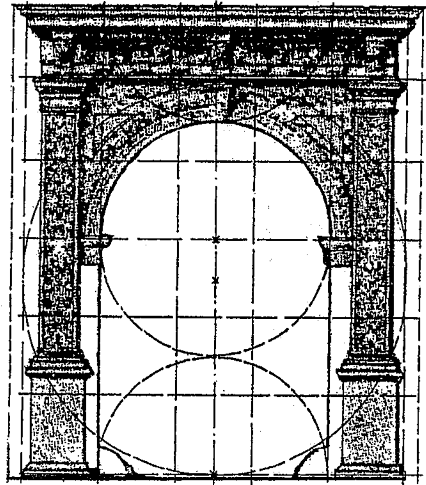
Ширина прорізу порталу	4 М
Ширина обрамлення	2 М
Загальна ширина порталу	8 М
Висота прорізу	6 2/3 М
Висота обрамлення над прорізом	2 1/3 М
Висота завершення	1 М
Загальна висота порталу	10 М
Висота колони	7 діаметрів колони

[39] Kowalchyk J. Portale...— S. 32.

Виступ колон у плані	1 діаметр колони
	M=50 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	12 частин
П'єдестал порталу	4 частини

Пропорції прорізу порталу дещо перевищують півтора квадрата, пропорції порталу без картуша рівні квадратові (9:9). Співвідношення висот елементів повного ордера порталу відповідають класичним.

Неіснуючий житловий будинок Піноцці, вул. Вірменська[40]. Опрацьований архівольт з імпостом порталу фасаду (Іл. 5) фланкують антаблемент та пілястри на п'єдесталах. Тіла п'єдесталів гладкі, зі спрощеними базами і карнизами, заповнені орнаментом рослинного характеру. Наріжники і центр порталу акцентують маски, решта площини фриза теж декорована. Над архівольтом розміщені трикутні декоративні площини.



5. Портал фасаду кам'яниці Піноцці на вул. Вірменській

Модулем кратности порталу служить величина, що відповідає третій частині ширини прорізу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	3 M
Ширина обрамлення	1 M
Загальна ширина порталу	5 M
Висота прорізу	4 1/2 M
Висота обрамлення над прорізом	1 1/2 M
Загальна висота порталу	6 M
Висота пілястри	7,6 ширини пілястри
Виступ пілястр у плані	?
	M=? см*

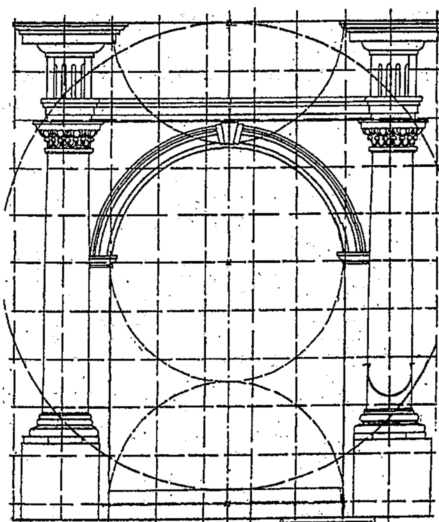
[40] Łoziński W. Sztuka Lwowska...— S. 79, fig. 39.

* Фактичну величину модуля неможливо визначити через брак мірної лінійки.

Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	11,6 частини
П'єдестал порталу	4,4 частини

Пропорції прорізу дорівнюють півтора квадрата. Пропорції цілого порталу 5:6. Співвідношення висоти п'єдесталу, пілястр та антаблемента близькі до класичних.

Житловий будинок 1634—1845 рр., пл. Ринок, 9. Будинок на пл. Ринок, 9, у XVII ст. був одним з найпишніших, він служив резиденцією для латинських архиєпископів. Від колишнього архітектурного декору залишився тільки портал з двома колонами (Іл. *6*), які підтримували мармурову таблицю з фундаційним написом[41]. Гладкі колони, встановлені на спрощений п'єдестал-цоколь, мають аттичні бази, близькі до доричних капітелі з йоніками та стилізованим листям аканта. У наріжниках фриза антаблемента над колонами розміщені тригліфи. Арка з профільованим архівольтом і замковим каменем, спрощений імпост обрамовують вхід.



6. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 9

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює п'ятій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	5 М
Ширина обрамлення	2 М
Загальна ширина порталу	9 М
Висота прорізу	8 М
Висота обрамлення над прорізом	2 1/2 М
Загальна висота порталу	10 1/2 М
Висота колони	6,8 діаметра колони

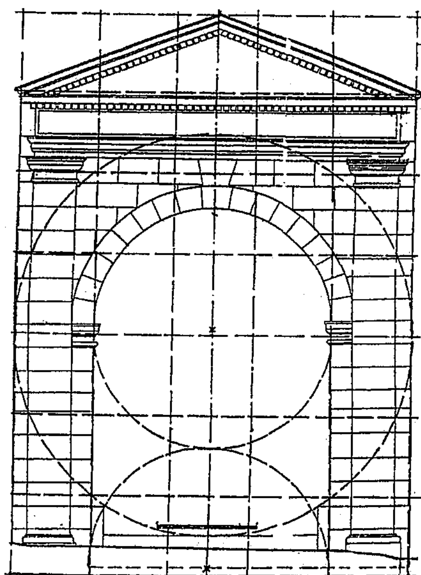
[41] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 32.

Виступ колон у плані	2/3 діаметра колони
	M=53,5 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	4 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	12 частин
П'єдестал порталу	3 частини

Пропорції прорізу незначно перевищують півтора квадрата (на 0,5 M). Пропорції порталу, не враховуючи сходинки, наближені до квадрата. Висота п'єдесталів порталу дещо занижена, а висота антаблемента перевищена.

Наступна найбільша група порталів характеризується пропорціями загальних розмірів 5:7 (портали кам'яниць на пл. Ринок, 2 (бічний), пл. Ринок, 6, каплиці Трьох Святителів (вул. Руська, 2), кам'яниці на пл. Ринок, 4, інтер'єрів кам'яниць на пл. Ринок, 28, вул. Руській, 10). Дещо вирізняються портали галереї палацу Корнякта на пл. Ринок, 6 (пропорції 4:6), монастиря бенедиктинок на пл. Вічевій, 2 (пропорції 4:5), та королівського арсеналу на вул. Підвальній, 13 (пропорції 3:4).

Житловий будинок, пл. Ринок, 2. Фасад будинку Бандінеллі від вул. Ставропігійської акцентує білокам'яний портал (Іл. 7). Рустовані пілястри підтримують трикутний сандрик. Грецьким рустом оформлені також архівольт, імпост та простінки між пілястрами. Доричні капітелі пілястр, фриз порталу оформлений рамкою, а карниз трикутного сандрика декорований зубцями.



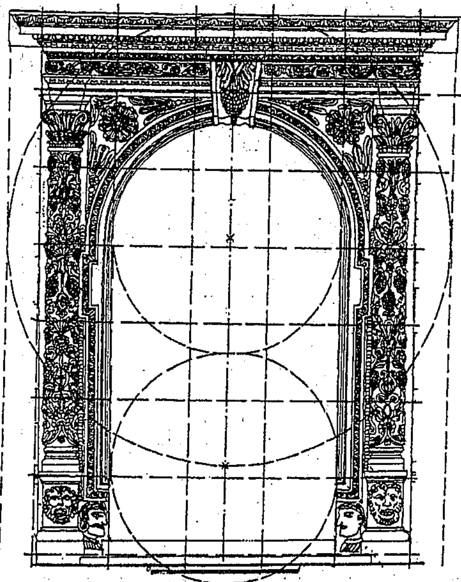
7. Портал фасаду кам'яниці Бандінеллі від вул. Ставропігійської

Усі основні розміри порталу знаходяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	3 М (4 М*)*
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	4 1/2 М
Висота обрамлення над прорізом	2 1/2 М
Загальна висота порталу	7 М
Висота пілястри	9,3 ширини пілястри
Виступ пілястр у плані	1/8 ширини пілястри
	М=79 см (М*=59,25 см)
Загальна висота порталу	15 частин**
Антаблемент (завершення) порталу	2 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	13 частин

Пропорції прорізу дорівнюють півтора квадрата. Пропорції порталу без фриза, фронтону і баз пілястр рівні квадратові. Загальні пропорції порталу 5:7. Висота антаблемента неповного ордера дещо занижена через перевищення висоти пілястр.

Каплиця Трьох Святителів 1578—1591 рр., вул. Руська, 2. П'єдестали колон порталу (Іл. *8*) з масками левів. Аттичні бази, коринфські капітелі. Колони і фриз із рослинним декором, у карнизі йоніки. Профілювання наличника арки з вушками. Стилізований замковий камінь з виноградним гроном, над архівольтом рослинний декор.



8. Портал каплиці Трьох Святителів

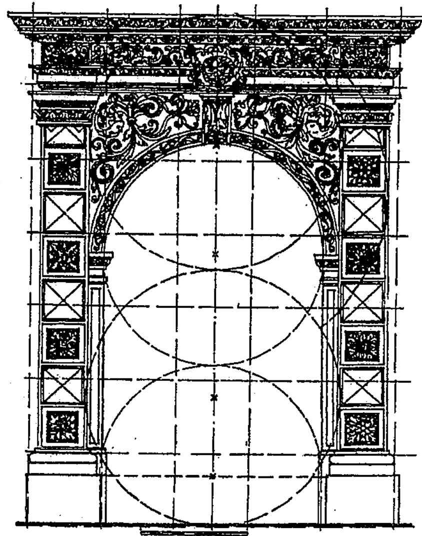
Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

* Див. попереднє пояснення про „М" „Модуль кратности порталів".
** Відповідно до класичних правил побудови неповного ордера.

Ширина прорізу порталу	3 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	5 2/3 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/3 М
Загальна висота порталу	7 М
Висота колони	11 діаметрів колони
Виступ колон у плані	1/2 діаметра колони
	М=51,4 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	12,5 частини
П'єдестал порталу	3,5 частини

Пропорції прорізу порталу наближені до двох квадратів. Загальні пропорції порталу 5:7. Співвідношення елементів повного ордера дуже близьке до класичного.

Житловий будинок 1588 р., 1677 р., пл. Ринок, 4. Будинок на пл. Ринок, 4, так звана Чорна кам'яниця, збудований у 1588—1589 рр. невідомим автором. У 1675—1677 рр. оновлено портали першого поверху майстром Мартином Градовським[42]. Портал (Іл. 9) і два вікна першого поверху



9. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 4

кам'яниці мають півциркульне завершення. Пілястри порталу на спрощених п'єдесталах складаються з квадратних елементів: декоративних стилізованих квіткових розет та діамантового русту. Доричні бази і капітелі

[42] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 31.

зі стилізованими йоніками, акантовим листям. У фризі декор рослинного характеру, намистинки. Архівольт з рослинним декором, імпост. В антаблементі картуш з гербом, декоративний замковий камінь.

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	3 М (4 М*)
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	5 1/4 М
Висота обрамлення над прорізом	1 3/4 М
Загальна висота порталу	7 М
Висота пілястри	7,6 діаметра пілястри
Виступ пілястр у плані	Різна глибина пілястри
	М=67,3 см (М*=50,48 см)
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	14 частин
П'єдестал порталу	2 частини

Пропорції прорізу порталу дорівнюють півтора квадрата без урахування спрощених п'єдесталів. Площина між внутрішніми гранями пілястр порталу має пропорції, що відповідають двом квадратам. Загальні пропорції порталу 5:7. Висота п'єдесталу порталу занижена за рахунок збільшення висоти пілястри.

Житловий будинок 1580 р., пл. Ринок, 6. Будинок на пл. Ринок, 6,— палац Корнякта — спорудив 1580 р. на місці двох старих готичних кам'яниць архітектор Петро Барбон з участю Павла Римлянина для багатого грецького купця Костянтина Корнякта[43]. Оздобою палацу є вхідний портал (Іл. *10*), який, як пише В. Вуйцик, з'явився на фасаді у 1678 р., коли дім перейшов у руки короля Яна Собеського[44]. Гладкі колони на п'єдесталах із коринфськими капітелями, аттичними базами, аркова перемичка, імпост. Тіла п'єдесталів декоровані масками левів. У наріжниках фриза містяться маскарони портретного характеру, об'єднані двома симетричними плодовими гірляндами, які також характерні для будинку на пл. Ринок, 4. Поле стіни порталу вище імпостів трактоване у вигляді грецьких квадрів, над архівольтом розміщені ангельські крилаті голівки.

Усі основні розміри порталу[45] містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

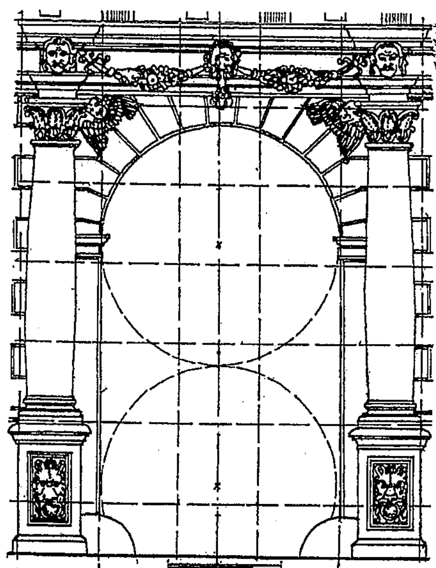
Ширина прорізу порталу	3 М (4 М*)
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	5 5/12 М

[43] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 31.

[44] Там само.

[45] Памятник архитектуры Украины. Чертежи и фотографии.— К., 1954.— Табл. 30. Портал будинку Корнякта у Львові. За матеріалами Музею архітектури Академії архітектури УРСР і обмірами Г. Логвина та П. Юрченка.

Висота обрамлення над прорізом	1 1/4 М
Загальна висота порталу	6 2/3 М
Висота колони	7 діаметрів колони
Виступ колон у плані	9/10 діаметра колони
	М=70,5 см (М*=52,87 см)
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	11 частин
П'єдестал порталу	5 частин



10. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 6

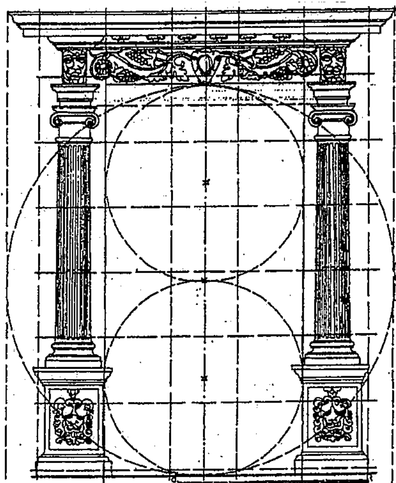
Пропорції прорізу порталу значно перевищують півтора квадрата, загальні пропорції порталу 5:7. Пропорції повного ордера (основних частин порталу) дещо наближені до класичних.

Житловий будинок XVII—XVIII ст., пл. Ринок, 28. Портал (Іл. *11*) міститься у тильній світлиці першого поверху кам'яниці. Прямокутне обрамування порталу фланкують колони на п'єдесталах, завершені лінійним сандриком. Канельовані тричверткові колони з аттичною базою та іонічною капітеллю влаштовані на п'єдесталах. Верхня частина канелюр заповнена валиком. Тіло профільованих п'єдесталів оздоблене стилізованими масками левів. У фризі — картуш герба, обрамований виноградною лозою з гронами, а наріжники акцентовано стилізованими масками.

Усі основні розміри порталу* містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

* Обміри виконані спільно з Т. Казанцевою.

Ширина прорізу порталу	3 М (2 М*)
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	6 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/8 М
Загальна висота порталу	7 1/8 М
Висота колони	13 діаметрів колони
Виступ колон у плані	2/3 діаметра колони
	М=34,3 см (М*=51,4 см)
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	4 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	10,5 частини
П'єдестал порталу	4,5 частини



11. Портал світлиці кам'яниці на пл. Ринок, 28

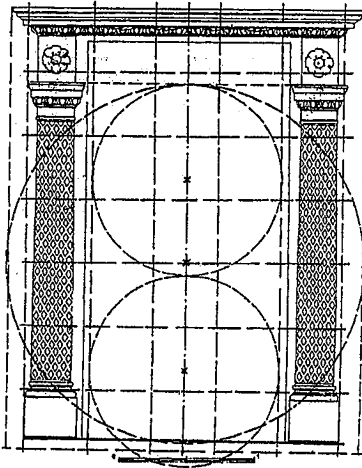
Пропорції прорізу дорівнюють двом квадратам. Пропорції порталу без фриза і карниза відповідають квадратові. Загальні пропорції порталу 5:7. Співвідношення повного ордера порталу наближено відповідає класичним поділам.

Житловий будинок XVII ст., вул. Руська, 10. Портал (Іл. *12*) міститься у тильній світлиці першого поверху кам'яниці. Колони фланкують прямокутне обрамування, завершене лінійним сандриком. Напівколони влаштовані на спрощених п'єдесталах. Аттичні бази, доричні капітелі з йоніками. Уся площина тіла доричної колони заповнена рельєфними ромбами. Наріжники фриза акцентовані квітковими розетами. Валик підтримуючої частини карниза декорований йоніками.

Усі основні розміри порталу* містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

* Обміри порталу взято з фондів студентських архітектурних обмірів кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів НУ „Львівська політехніка", проведених у 1999 р.

Ширина прорізу порталу	3 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	5 М
Висота прорізу	5 3/5 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/5 М
Загальна висота порталу	6 4/5 М
Висота колони	10,7 діаметра колони
Виступ колон у плані	3/5 діаметра колони
	М=50 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	14 частин
П'єдестал порталу	2 частини



12. Портал світлиці кам'яниці на вул. Руській, 10

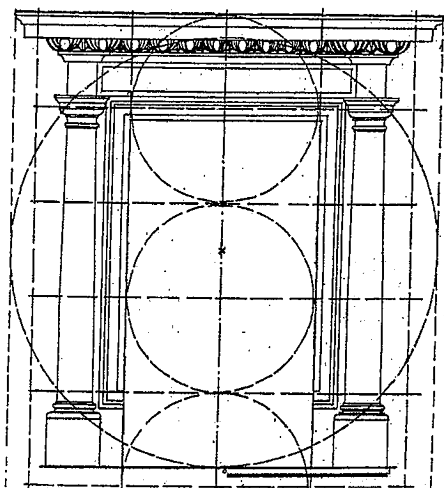
Пропорції прорізу дещо наближені до двох квадратів, пропорції порталу без фриза і карниза дорівнюють квадратові. Загальні пропорції порталу наближено рівні 5:7 (фактично 5:6,8, без урахування похибки на зміну рівня підлоги). Висота колон завищена за рахунок зменшення висот п'єдесталів порталу.

Монастир бенедиктинок 1597—1616 рр., пл. Вічева, 2. Портал сіней першого поверху монастиря бенедиктинок (Іл. *13*) прямокутний, профільований. Його фланкують напівколони та лінійна перемичка. Гладке тіло доричної колони з аттичною базою влаштоване на спрощеному п'єдесталі. Гладка площина у фризі оформлена рамкою. Підтримуючий вал карниза містить йоніки.

Усі основні розміри порталу знаходяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює половині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	2 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	4 М

Висота прорізу	3 4/7 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/7 М
Загальна висота порталу	4 5/7 М
Висота колони	13 діаметрів колони
Виступ колон у плані	1/2 діаметра колони
	М=60 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3,5 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	13,5 частини
П'єдестал порталу	2 частини



13. Портал сіней монастиря бенедиктинок на пл. Вічевій, 2

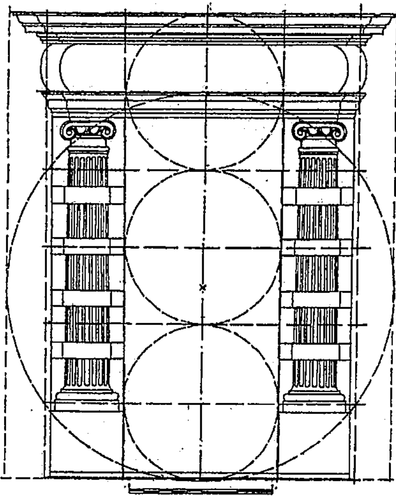
Пропорції прорізу наближені до двох квадратів, пропорції порталу без завершальної частини карниза дорівнюють квадратові, загальні пропорції порталу 4:5. Висота колон завищена за рахунок зменшення висот п'єдесталів порталу.

Житловий будинок 1580 р., пл. Ринок, 6. В інтер'єрі першого та галереї другого поверхів палацу Корнякта містяться два портали. Розглянемо портал галереї другого поверху (Іл. *14*). Канелюровані колони на спрощених п'єдесталах завершені антаблементом. Фриз антаблемента без декору, доричні бази, іонічні капітелі з йоніками, завершені валом волюти. Лінійна перемичка. Колони перетягнуті чотирма широкими поясами. Портал на галереї завершений надпортальним профільованим віконцем.

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює половині ширини прорізу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	2 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	4 М
Висота прорізу	4 2/3 М
Висота обрамлення над прорізом	1 1/3 М

Загальна висота порталу	6 М
Висота колони	6,6 діаметра колони
Виступ колон у плані	3/5 діаметра колони
	М=57,5 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	4 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	12 частин
П'єдестал порталу	3 частини



14. Портал сіней палацу Корнякта на пл. Ринок, 6

Пропорції прорізу перевищують два квадрати (з архітравом — два з половиною квадрата). Пропорції порталу без фриза і карниза рівні квадратові, загальні пропорції порталу 4:6. Співвідношення елементів повного ордера наближено рівні до класичних членувань.

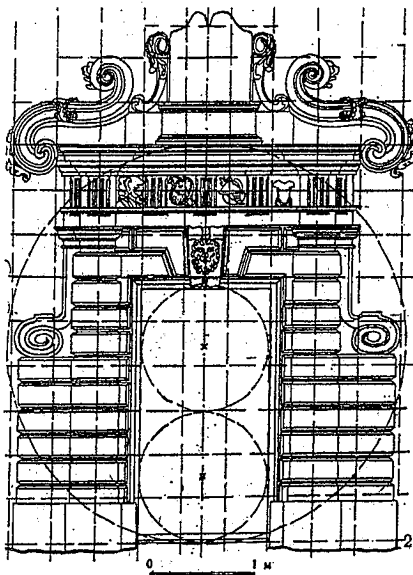
Королівський арсенал 1639 р., вул. Підвальна, 13. Рустовані пілястри порталу подвір'я (Іл. *15*) з доричними капітелями. Доричний фриз антаблемента з тригліфами та тематичними рельєфами в метопах. Завершення з S-подібними волютами. Антаблемент над пілястрами розкрепований. Замковий камінь з маскароном і валами волют.

Усі основні розміри порталу[46] знаходяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює третій частині ширини прорізу порталу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	3 М (2 М*)
Ширина обрамлення	3 М
Загальна ширина порталу	9 М
Висота прорізу	5 3/4 М
Висота обрамлення над прорізом	3 1/4 М
Висота завершення порталу	3 М

[46] Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии.— Табл. 39. 2. Портал Арсеналу у Львові (1630—1635 рр.). За матеріалами Музею архітектури Академії архітектури УРСР і обмірами Ю. Нельговського та Д. Яблонського.

Загальна висота порталу	12 М
Висота колони	5,7 діаметра колони
Виступ колони у плані	1/2 діаметра колони
	М=41 см (М*=61,5 см)
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	4 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	13 частин
П'єдестал порталу	2 частини



15. Портал з подвір'я корпусу Королівського арсеналу на вул. Підвальній, 13

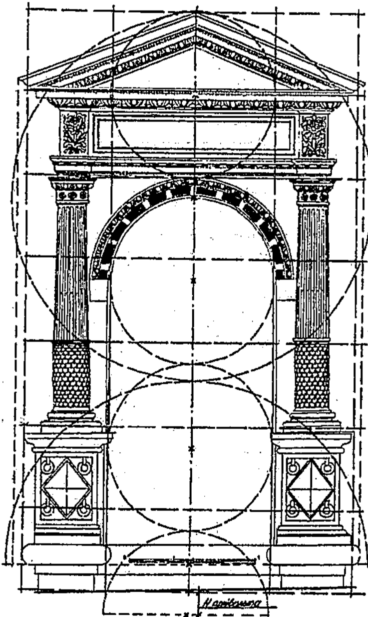
Пропорції прорізу наближено дорівнюють двом квадратам, пропорції порталу без завершення рівні квадратові, загальні пропорції порталу 3:4. Висота п'єдесталів занижена, а колон та антаблемента перевищена.

Ще одну, на жаль, нечисленну групу порталів характеризують загальні пропорції 4:7 (портали кам'яниць на пл. Ринок, 2, 28). Аналогічні пропорції має віконне обрамлення синагоги „Золота Роза", ордерні членування якої також розглянуті далі.

Житловий будинок XVI ст.—1750 р., пл. Ринок, 2. Центральний портал головного фасаду будинку Бандінеллі (Іл. *16*) перероблено наприкінці XVI ст. Автентичними залишились портал і праве від нього вікно, оздоблене дельфінами[47]. Обрамування порталу у вигляді колон, встановлених на п'єдесталах та завершених антаблементом і фронтоном. Профілювання карниза п'єдесталу найближче до тосканського, тіло п'єдесталу декороване ромбоподібним діамантовим квадром. Колони з аттичними базами і доричними капітелями, у яких напіввал з йоніками, а шийки з квіткови-

[47] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 31.

ми розетами. Тіло колони у нижній третині вкрите лускою, а у верхній — канелюрами. Антаблемент має характерний для іонічного ордера поділ архітрава, декорований йоніками і намистинками карниз, та гладке обрамлене дзеркало фриза, оформлене рамкою та акцентоване наріжним маньєристичним різьбленням. Архівольт порталу оздоблений йоніками та площинами „сітчастої" різьби. Софіт слізника карниза з квітковими розетами.



16. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 2

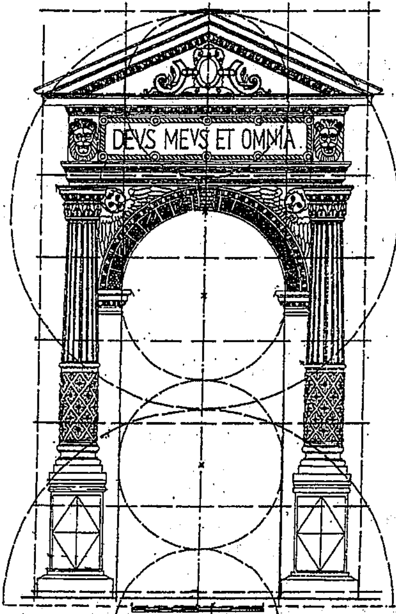
Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу дорівнює половині ширини прорізу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	2 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	4 М
Висота прорізу	4 3/4 М
Висота обрамлення над прорізом	2 1/4 М
Загальна висота порталу	7 М
Висота колони	7,3 діаметра колони
Виступ колон у плані	9/10 діаметра колони
	М=66 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3,8 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	9,5 частини
П'єдестал порталу	5,7 частини

Пропорції прорізу більші від двох квадратів, пропорції частини порталу над прорізом — три з половиною квадрата. Загальні пропорції пор-

талу наближено дорівнюють півтора квадрата — 4:7. Застосування повного ордера має змінені класичні пропорції при нормальній висоті п'єдесталу (рівній приблизно чотирьом частинам загальної висоти). Пропорції колони дещо приземкуваті за рахунок розвиненого антаблемента. Іншими словами, висота п'єдесталу і антаблемента у цьому випадку однакова, решта висоти віддана колоні.

Житловий будинок XVII—XVIII ст., пл. Ринок, 28. Будинок спорудив на початку XVII ст. львівський радник, доктор медицини Гепнер[48]. Архітектура центрального порталу кам'яниці (Іл. *17*) нагадує портал будинку Бандінеллі із застосуванням повного ордера, в якому тіла п'єдесталів декоровані діамантовим рустом. Софіт антаблемента порталу зі стилізованими квітковими розетами є аналогічним до софіта порталу будинку Бандінеллі. Тричверткові колони порталу з аттичним профілюванням баз і доричним капітелей (з йоніками та акантом) у нижній третині своєї висоти оздоблені рослинним стилізованим квітковим мотивом, у верхній частині — канелюрами. Різьба архівольта (йоніки, сіточка) у верхній частині



17. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 28

аналогічна до різьби порталу будинку на пл. Ринок, 2, але тут архівольт опертий на імпост. Виділений також замковий камінь з рельєфом у вигляді „сердечок", на кутових простінках у верхній частині містяться голівки ангелів з крильцями. У фризі порталу рамкою з плетінки обрамлене латинське гасло „Нема користи без краси". Завершує портал фронтон з маньєристичним картушем. Фриз порталу фланкують дві маски голів ле-

[48] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 33.

вів, архітрав оздоблений намистинками. Софіт слізника карниза з квітковими розетами, у наріжних вставках фриза — маски левів, у полях над архівольтом — ангели.

Усі основні розміри порталу містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности порталу* дорівнює половині ширини прорізу. Відповідно усі інші величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	2 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	4 М
Висота прорізу	4 3/5 М
Висота обрамлення над прорізом	2 2/5 М
Загальна висота порталу	7 2/25 М
Висота колони	7,6 діаметра колони
Виступ колон у плані	9/10 діаметра колони
	М=61,5 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3,5 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	11 частин
П'єдестал порталу	4,5 частини

Пропорції прорізу більші від двох квадратів, пропорції площини порталу прорізу і над прорізом — три з половиною квадрата. Загальні пропорції порталу наближено дорівнюють півтора квадрата — 4:7. Співвідношення елементів повного ордера порталу відповідає класичним поділам.

Обрамлення синагоги „Золота Роза"[49]. Усі основні розміри віконного обрамування (Іл. *18*), подібного до двох попередніх порталів, містяться у простих кратних співвідношеннях. Модуль кратности тут дорівнює половині ширини прорізу. Відповідно усі величини будуть рівні:

Ширина прорізу порталу	2 М
Ширина обрамлення	1 М
Загальна ширина порталу	4 М
Висота прорізу вікна	3 М
Висота обрамлення над прорізом	2 М
Загальна висота порталу	7 М
Висота колони	7,8 діаметра колони
	М=50 см
Загальна висота порталу	19 частин
Антаблемент (завершення) порталу	3 частини
Колона, пілястра (несучий елемент)	10 частин
П'єдестал порталу	6 частин

Пропорції прорізу дорівнюють півтора квадрата, загальні пропорції обрамування також наближено дорівнюють півтора квадрата — 4:7.

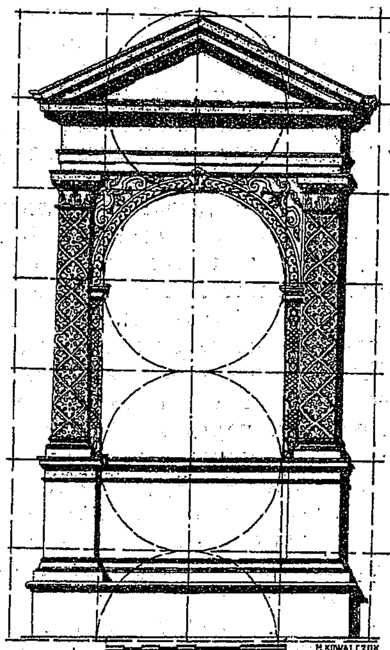
У статті розглянуто раніше не досліджуване питання застосування ордера в порталах споруд Львова XVI—XVII ст. Виявлено передумови появи ренесансних порталів в архітектурі Львова, а саме готичні портали у спорудах XIV — початку XVI ст., проаналізовано час спорудження ренесансних порталів, їх можливе авторство та джерела, які, ймовірно, використовували львівські зодчі.

---

* Креслення порталу виконала Т. Казанцева.

[49] Łoziński W. Sztuka Lwowska...— S. 39, fig. 17.

У результаті дослідження історико-архітектурних джерел виокремлено наявний матеріал про споруди, деталі яких (портали) містять ордерні елементи. Розглянуто ренесансні портали лише однієї з основних груп, найбільш важливої з точки зору застосування ордера. Використано рисунки* та креслення** порталів із застосуванням ордерних елементів. Нами доповнено перелік порталів обмірами недосліджуваних раніше фраґментів споруд.



18. Обрамлення вікна синагоги „Золота Роза" на вул. Староєврейській

Проаналізовано та класифіковано портали на три головні групи за їх загальними пропорціями (1:1; 5:7; 4:7). Виявлено пропорції прорізів порталів (пропорції близькі до 1:1; 1:1,5 і більше; 1:2 і більше). Отже, при зміні загальних пропорцій порталів від 1:1 до 4:7 закономірно змінюються (шляхом видовження по висоті) пропорції прорізів від 1:1 до 1:2,5.

Виявлено, що всі основні розміри порталу перебувають у простих кратних співвідношеннях. Визначено модуль кратности кожного порталу (величину, кратну основним розмірам порталів) та основні розміри порталів у модулях: ширина прорізу (2—5 М), ширина обрамлення (1—2 М), загальна ширина (4—9 М), висота прорізу (4—8 М), висота обрамлення над прорізом (1,5—3 М), загальна висота (5—12 М). У кожному випадку відповідно визначено фактичну величину модуля кратности у сантимет-

---

* Рисунки порталів неіснуючих будинків С. Шольца з вул. Друкарської та будинку Піноцці з вул. Вірменської, обрамлення прорізу синагоги „Золота Роза".

** Креслення порталів будинів з пл. Ринок, 4, 6, вул. Руської, 10, та Королівського арсеналу.

рах. Його величина коливається у межах від 49 до 66 см, тому можна припустити, що тогочасні будівничі могли використовувати лікоть як міру довжини при проектуванні чи виконанні ренесансних порталів.

При розгляді пропорцій ордерних елементів по висоті у частинах виявлено, що класичних пропорцій побудови повного ордера дотримано лише у порталі палацу Корнякта від вул. І. Федорова; близькі до класичних пропорції є ще у трьох прикладах. У решті порталів пропорції ордерних елементів (п'єдесталів, колон та антаблементів) змінені. Вертикальні елементи (колони) виконані висотою від 6 до 8, рідше від 10 до 13 діаметрів колон. Пілястри мають стрункіші пропорції (висотою від 9 до 10 ширин нижньої основи пілястри). Колони з круглим січенням виконані окремо стоячими лише в одному випадку (у порталі палацу Корнякта від вул. І. Федорова). Але найчастіше вони виступають на 1/2, 3/5, 2/3, 9/10 частини діаметра колон. Пілястри найчастіше виступають на неоднакову (руст, розети і т. ін.) величину, яка дорівнює від 1/8 до 1/4 ширини пілястри.

У профілюванні деталей у більшості випадків використовували аттичні та доричні бази. З деякими відхиленнями від профілювання й пропорцій застосовували капітелі від тосканського до коринфського ордерів. П'єдестали порталів найчастіше використовували спрощені: без поділу п'єдесталу на базу, тіло, карниз, хоч є випадки їх застосування і з класичним поділом. Антаблементи порталів почленовані на архітрав, фриз, карниз. Членована площина архітрава, гладкий фриз із декором, карниз із використанням трьох частин: підтримуючої, нависаючої та завершальної (основний тип карнизів для всіх ордерів — фрагмент карниза іонічного ордера). Трапляються часто декоровані йоніками та зубцями підтримуючі частини карнизів, декоровані маньєристичним орнаментом софіти архівольтів, слізники та фризи антаблементів порталів, рустом, фактурою, розетами та орнаментальними композиціями — вертикальні елементи, архівольти, фризи. Зазвичай портали завершені антаблементом (іноді розкрепованим) або фронтоном.

Беручи до уваги важливі характеристики ордерів, портали, які розглядаються, поділено на групи. У ренесансній архітектурі Львова найчисленнішим у порталах є застосування доричного й тосканського ордерів; іонічний та коринфський ордери набули однакового поширення. Спільними закономірностями для груп порталів є застосування головних класичних поділів (при побудові ордерів у масах). При поділі на дрібніші частини й членування трапляються відхилення, що є особливостями застосування ордерів у ренесансній архітектурі Львова. Наприклад, особливості полягають у недотриманні пропорцій і профілювання членувань у порталах усіх груп (тосканського, доричного, іонічного та коринфського ордерів).

Дотримання використання пропорцій та наявність профілювання класичних ордерів у порталах (іноді з відхиленнями) свідчать про те, що львівська архітектурна школа XVI—XVII ст. посідає належне місце у європейській ренесансній архітектурній спадщині.

Oksana BILYNS'KA

PORTALS IN L'VIV'S BUILDINGS OF THE LATE 16TH AND 17TH CENTURIES: CLASSIFICATION, ORDER PARTITIONING

The article focuses on the application of orders in portals of the late 16th and 17th centuries that was an important phenomenon of Renaissance architecture in L'viv.

The author examines and classifies portals according to the type of an order application (Tuscan, Doric, Ionic, Corinthian or composite). The proportions of the portals of the I-group with order elements have been analyzed in detail. The study of generic portal proportions and proportions of particular elements has drawn a conclusion that all main dimensions of portals keep aspect ration to one of the dimensions or to the module. The emphasis is on the proportions and profiling of the order elements: vertical elements, bases, columns, pilasters, capitals, pedestals, entablatures (architrave, frieze and cornice), portal finishing, decoration, rustication, facture and ornamental carving. The reasons, classification, composition, plastic solution means for constructing portals, sources and authorship have been studied, too.

The article also deals with significance, rules and peculiarities in the order partitioning of Renaissance portals in L'viv.

Світлана ЛІНДА

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Національний стиль в архітектурі — це одна з центральних проблем архітектурного розвитку кінця XIX — першої половини XX ст. Пошук національної своєрідности завжди супроводжував процес зародження національної держави. Це було адекватне вираження засобами архітектури складного, часто болючого процесу самоусвідомлення та самоідентифікації нації. Тому тема національного в архітектурі постійно перебувала у центрі гарячих дискусій інтелектуалів та еліти нації, нерідко поширюючись далеко за межі професійного дискурсу.

Український стиль з кінця XIX ст. став одним із найважливіших об'єктів для інтелектуальних та творчих пошуків у вітчизняній архітектурі. Актуальність українського стилю практично одночасно проявилася у двох частинах України: підавстрійській та підросійській. Такі українські архітектори, як С. Тимошенко, В. Кричевський, К. Жуков, які працювали у Києві, Полтаві й Харкові, та такі галицькі зодчі, як І. Левинський, Т. Обмінський, О. Лушпинський, почали впевнено формувати нову морфологічну систему українського модерну. Тоді, на початку XX ст., політико-ідеологічні передумови розвитку та становлення цього напряму були майже тотожні: обидві частини України знаходилися у складі потужних надімперій. Насущним було бажання колоніального народу усвідомити себе повноцінною нацією, яка має славне минуле і вартує великого майбутнього. Архітектори звернулися до невмирущих форм народної архітектури та козацького бароко, вбачаючи у них ознаки того „славного минулого" в архітектурній інтерпретації.

Український архітектурний модерн довоєнного періоду (до Першої світової війни) уже став об'єктом та предметом ґрунтовних досліджень, свідченням чого є серйозна праця В. Чепелика „Український архітектурний модерн"[1]. Сам термін „модерн", який застосовував автор, щоб окреслити цей національний напрям у розвитку вітчизняного зодчества, ніби відразу чітко визначає хронологічні межі явища: до 20-х років XX ст., коли взагалі існував модерн у європейській практиці. До середини 1920-х років цей напрям себе вичерпав, і йому на зміну у ділянці традиціоналістської архітектури Європи прийшов неокласицизм. Тому складалося таке враження, що й в українській архітектурі національний модерн також себе вичерпав і як яскраве явище зник у міжвоєнний період. Проте на-

[1] Чепелик В. Український архітектурний модерн.— К., 2002.— 377 с.

справді ситуація була інакшою: національний стиль розвивався далі в обох роз'єднаних частинах України: радянській та підпольській. Але на цей раз змінилися політичні реалії — у міжвоєнний період розвиток цього напряму живили різні ідеї, проте візуалізовували вони одне прагнення.

Політична ситуація у радянській Україні в 1920-х роках та її відображення в архітектурному розвитку. Після революції 1917 р. Україна, на жаль, не стала незалежною державою. Її національна еліта виявилась не готовою до цього. У своєму першому Універсалі Українська Народна Рада під титулом „Вітаємо автономну Україну у Федеративній Росії" продовжувала означати роль Росії як гаранта української демократії і декларувала себе як правдивого представника „селян, робітників чорноробочих". Перший Універсал УНР наголошував: „Україна є вільною без відриву від Росії, без розриву з Російською державою".

Незважаючи на неспроможність української інтеліґенції того часу створити незалежну Українську державу, вона мала можливість зберегти та розвинути українську національну ідею у період між 1917—1920 рр. Цьому сприяла політика українізації, яка була підтримана М. Грушевським та В. Винниченком. Проте уявлення про мету політики українізації у націонал-більшовиків та лідерів Радянського Союзу були різними. Українці розглядали її як перший крок у напрямку розвитку української автономії, а лідери Радянського Союзу — як тимчасовий тактичний крок для досягнення вищого рівня економічного розвитку[2]. Українська інтеліґенція була впевнена, що попереду Україну чекає період поступової децентралізації і, зрештою, досягнення повної незалежности. Представником такого напряму мислення був Микола Хвильовий — один з найпопулярніших письменників свого часу. М. Хвильовий стверджував, що „наша орієнтація повинна бути у напрямку західноєвропейського мистецтва, його стилю, його прикладів". Він уважав, що напрям розвитку української культури слід відмежувати від російсько-візантійської орієнтації. Розглядаючи взаємовідносини України з Росією, був переконаний, що вони є тимчасові як психологічно, так і культурно, і кінцевою метою повинна бути повна незалежність від Росії[3]. Така позиція української інтеліґенції, яка вперше була чітко сформульована у літературі й мистецтві, швидко набула політичних та економічних вимірів і стала основою конструювання взаємин з Росією.

Микола Скрипник, лідер українських більшовиків, послідовно виступав не лише за культурну й лінґвістичну українізацію політичного життя, а за повну політичну автономію від Москви. На відміну від багатьох українських націоналістів, він обіймав чітку антиросійську позицію: „Повне об'єднання з Росією не є наше гасло, ми ніколи не приймемо такого гасла"[4]. За М. Скрипника була створена українська армія з українською мовою командування. Україна у цей час мала свої дипломатичні представництва у радянських посольствах та інші атрибути політичної незалежности. Стосовно ідеології Матвій Яворський, офіційний партійний історик, сформулював концепцію українського соціального розвитку, згідно з

---

[2] Prizel I. National Identity and Foreign Policy. Nationalism and Leadership in Poland, Russia and Ukraine.— Cambridge, 1998.— P. 327—328.

[3] Dmytryshyn B. Moscow and Ukraine 1918—1953.— New York, 1958.— P. 94.

[4] Prizel I. National Identity and Foreign Policy...— P. 329.

якою соціалістична революція в Україні розглядалась як виняткова український феномен, який не мав нічого спільного з російськими подіями. Більше того, політичні вимоги М. Скрипника досягли свого піку, коли він висунув територіальні претензії до Росії, стверджуючи, що Російській Федерації належать великі етнічно українські території, які слід повернути Україні[5]. Для М. Скрипника поглиблення соціалізму означало еволюцію радянської держави. Наприкінці 1920-х років більшовицьким керівництвом була чітко усвідомлена загроза такої позиції українців. Це стало початком більшовицьких репресій проти України. Суїцид М. Скрипника влітку 1933 р. метафорично відобразив руйнування українських національних прагнень.

Отже, 1920-ті роки були роками зміцнення ідеї української державности. Це послідовно втілювалося у всіх формах життя країни: політичному, економічному, культурному, знайшло своє відображення і в архітектурі. В Україні форми історичної української архітектури використовували П. Альошин, О. Вербицький, Ф. Мазуленко, Д. Дяченко. У той час було збудовано багато важливих громадських споруд у великих містах України, оскільки пошук національної своєрідности в архітектурі толерувався державою.

Зокрема, у масовому житловому будівництві в Україні архітектори широко використовували місцеві будівельні матеріали та розвивали національні традиції. Цегляні будинки робітничого поселення Харківського паровозоремонтного заводу, споруджені у 1923—1924 рр. за типовими проектами В. Троценка, дають уявлення про характер робітничого житла тих років. Будинки вирішувалися за типом котеджу, всі квартири мали веранду, галерею, балкон. Традиційні будівельні матеріали, характерні форми дахів неоднозначно апелювали до зразків народного зодчества.

У формах комплексу Миронівської селекційної станції, яка була побудована у 1922 р. за проектом П. Альошина, також використані елементи української народної архітектури, які розвивають спадщину українського модерну: у формі даху, у деталях та декорі фасаду (Іл. *1*). Масивний об'єм сходової клітки виділений вежею, яка завершена чотирисхилим наметовим дахом із заломом. Стіни на рівні карниза та поверхня стін сходової клітки покриті орнаментом, основу якого становлять мотиви дерев'яної різьби.

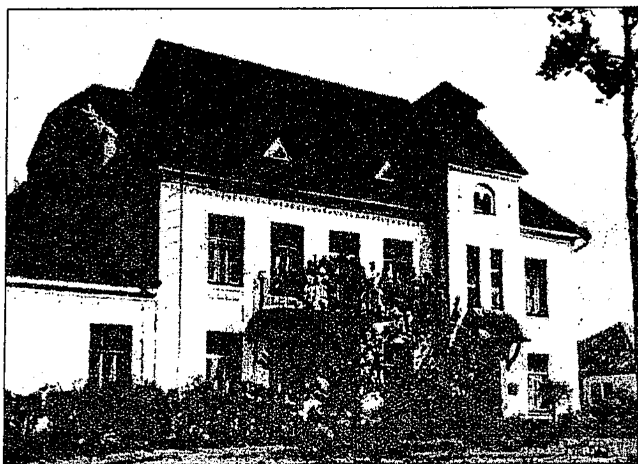
Форми української хати стали також для П. Альошина прообразом формування архітектури сільської початкової школи у с. Михайлівці Київської области (Іл. *2*). За своїм архітектурним вирішенням це звичайна сільська хата, споруджена з дерева та перекрита чотирисхилим дахом.

У фасадах лісотехнічного факультету Української сільськогосподарської академії у Києві Д. Дяченко у 1925—1927 рр. використав форми українського бароко: центральний ризаліт завершується високим хвилеподібним фронтоном (Іл. *3*). До форм української архітектури у поєднанні з елементами класики звернувся Ф. Мазуленко у споруді клубу станції Крюківка Черкаської области (1925—1926)[6].

---

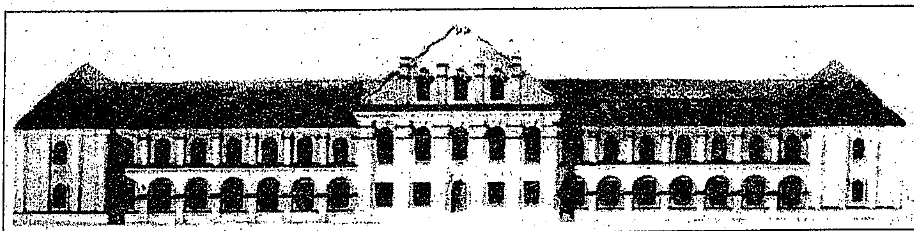
[5] Mace E. J. Communism and Dilemmas of National Liberlion: National Communism in Soviet Ukraine 1918—1933.— Cambridge (Mass.), 1983.— P. 214.

[6] Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины.— К., 1989.— 104 с., илл.



1. Споруда Миронівської селекційної станції. *1922 р. Архітектор П. Альошин*

2. Початкова школа у с. Михайлівці Київської області. *Архітектор П. Альошин*



3. Споруда лісотехнічного факультету Української сільськогосподарської академії у Києві. *1925—1927 рр. Архітектор Д. Дяченко*

Чи випадковим було звернення архітектурів до форм української національної спадщини? Точки відліку залишилися ті самі, що й на початку XX ст.: народна архітектура, козацьке бароко. Ми можемо припустити, що це була архітектурна візія незалежности України у ті складні часи розвитку ідеї української державности. Ця тема потребує свого подальшого детального вивчення. Проте аналогії з історичними процесами і відповідно вираження цих процесів в архітектурі здаються очевидними. Залишається не до кінця розкритим питання про те, чому архітектори усе-таки зверталися до народних українських форм. Очевидно, це були відверті ретроспективні тенденції. Адже у той час були спроектовані та збудовані в Україні об'єкти, які стали згодом класикою радянського конструктивізму: споруда Держпрому на площі Ф. Дзержинського у Харкові (архітектори С. Серафимов, Н. Фельгер, С. Кравець; 1925—1929 рр.), клуб заводу „Більшовик" у Києві (архітектор Б. Мойсейович; 1928—1930 рр.). Яскраво виражений дуалізм розвитку: конструктивізм-історизм або радянське-українське характеризували архітектуру України 1920-х років.

Цей стильовий плюралізм у розвитку української архітектури міжвоєнного періоду свідчив про певну творчу свободу архітекторів та візуалізував їх справжні прагнення: мрію про свою Українську державу, з одного боку, та утвердження інтернаціоналістських тенденцій — з другого.

Розвиток національних форм в архітектурі припинився одночасно зі зміцненням ідеї тоталітаризму в СРСР. Точніше, він не припинився, а набрав якісно нових вимірів. Одним із основоположних принципів соціалістичного реалізму, який став панівним творчим методом архітекторів, було те, що він соціалістичний за змістом і національний за формою. Поняття „соціалістичного змісту" включало у себе весь набір ідеологічних штампів: партійність, ідейність, народність, під „національним" малося на увазі різноманіття національних традицій народів СРСР. Проте конкретніше зрозуміти, що ж таке „національне", було нелегко. У 1940-х роках ця тема була дуже серйозною і гаряче дискутувалася. В архітектурі це національне звелося до архітектурної деталі та орнаментики, що давало часом дивовижні плоди. „Національне" надійно змішалося з „партійним" та „радянським", і відмежувати ці дві тенденції, як у 1920-х роках, було вже неможливо.

Галичина у 1920-х роках і пошук українського стилю. Ситуація у Галичині була докорінно іншою. Колишня Східна Галичина увійшла до складу Другої Польської республіки, яка формувалася упродовж 1919—1923 рр. Західноукраїнські землі у складі Другої Польської республіки завжди розглядалися поляками як легітимна складова Польщі. Окрім того, політика польського уряду стосовно національних меншин була прозора: найоптимальніше майбутнє для етнічних груп або полонізуватися, або емігрувати. Польський уряд послідовно провадив політику асиміляції та репресій: закривалися українські школи, в офіційних документах свідомо уникали визначення „український", замінюючи його на „русинський" або „руський", саме поняття „Східна Галичина" офіційно замінили терміном „Східна Малопольща". Результатом такої діяльности польського уряду став розвиток української національної ідеології з вираженим правим ухилом. Цей напрям відображений у так званій державницькій школі

української історіографії, основною вимогою якої було створення незалежної Української держави і заперечення ідеї соціалізму, яка підтримувалася інтелектуалами на території радянської України[7]. Починаючи з 1920 р., лідери української інтелектуальної еліти створили синтез націоналізму і правої ідеології. Отже, у Галичині розвиток націоналізму був продиктований жорстокими вимогами самооборони власної національної гідности. Відверта конфронтація надала національній ідеї галичан відтінку певного радикалізму та безкомпромісности. Окрім того, особливістю розвитку національних рухів у Галичині було те, що формувалися й діяли вони у селах, де проживало 90 відсотків українського населення, де сільські громади стали потужними та сильними осередками розвитку української ідеї. Українська інтеліґенція, не маючи змоги знайти роботу у місті, змушена була виїжджати та працювати у селі. Результатом цього став небачений на той час культурний та освітній розвиток українського села[8].

Концентрація національно свідомого українського населення в селі, а також „підпільний" характер розвитку будь-яких національних проявів зумовили розвиток будівництва у селах. У міжвоєнний період різнорідні типи церков були представлені у творчій діяльності львівського архітектора Лева Левинського (Іл. 4).

Іншим архітектором, який зробив внесок у розвиток сакрального будівництва міжвоєнного періоду, був Олександр Лушпинський — також вихованець Львівської політехніки, який у 1940 р. закінчив будівельний відділ під керівництвом І. Левинського. О. Лушпинський умів спиратися на здобутки гуцульських майстрів, утверджуючи особливі реґіональні риси в архітектурі будинків, а також виявляв здатність підхоплювати й розвивати традиції не лише західного реґіону, але й Наддніпрянщини чи Слобожанщини. Саме тому В. Чепелик уважає його майстром не лише галицького, але й загальноукраїнського масштабу. Церкви, споруджені за проектами цього архітектора, вирізнялися тектонічною виразністю, сміливим використанням архітектурних деталей, запозичених від дерев'яного будівництва.

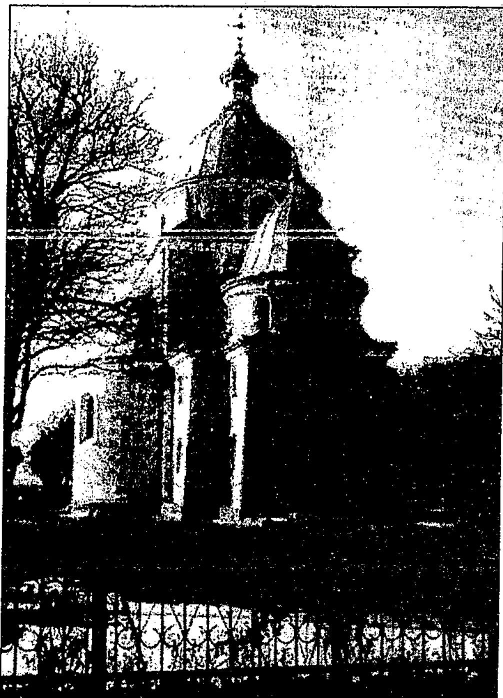
Недовго, протягом лише 1921—1923 рр., працював у Львові видатний майстер українського архітектурного модерну Сергій Тимошенко. Тут він розробив низку проектів, з яких, проте, мало було реалізовано. Одним із реалізованих проектів стала церква св. Андрія Первозванного на вулиці Варшавській у Львові. Головним у його творчості був розвиток здобутків української архітектури минулих епох і поєднання їх з характерними проявами українського модерну.

Одну з провідних ролей у розвитку тогочасного українського мистецтвознавства виконував Володимир Січинський, який розпочав свою діяльність з фаху архітектора. В. Січинський певний час проживав у Львові. Тут протягом 1922—1923 рр. він працював учителем української Академічної гімназії. У цей час на виставці Гуртка діячів українського мистец-

[7] Manfred A. Kleine Geschichte Polens.— Stuttgart, 2003.— 422 S.; Subtelny O. Ukraine. A History.— Toronto; Buffalo; London, 1988.— P. 666.

[8] Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування української модерної нації XIX—XX ст.: [Навч. посібник для учнів гуманіт. гімназій, ліцеїв, студентів іст. фак. вузів, учителів].— К., 2000.— 360 с., іл.

тва він виставив свої проекти громадських будівель разом з архітекторами О. Лушпинським та С. Тимошенком[9].



4. Церква у Беренівці. *Архітектор Л. Левинський*

Особливе місце у розвитку української архітектури міжвоєнного періоду належить Романові Грицаю. Він одним з перших в Україні зробив спробу втілення новітніх архітектурних напрямів у церковній архітектурі (Іл. 5). Його сакральні споруди мають на собі яскравий відбиток часу і є поєднанням традиційного образу української церкви з модерними напрямами, зумовленими новими будівельними матеріалами й технічними засобами[10].

Одним із найвидатніших архітекторів міжвоєнного періоду у Галичині став Є. Нагірний[11]. Діапазон його діяльности був надзвичайно широкий, проте передусім він проектував церкви з використанням форм української архітектурної спадщини (Іл. 6*). Також у його доробку є численні

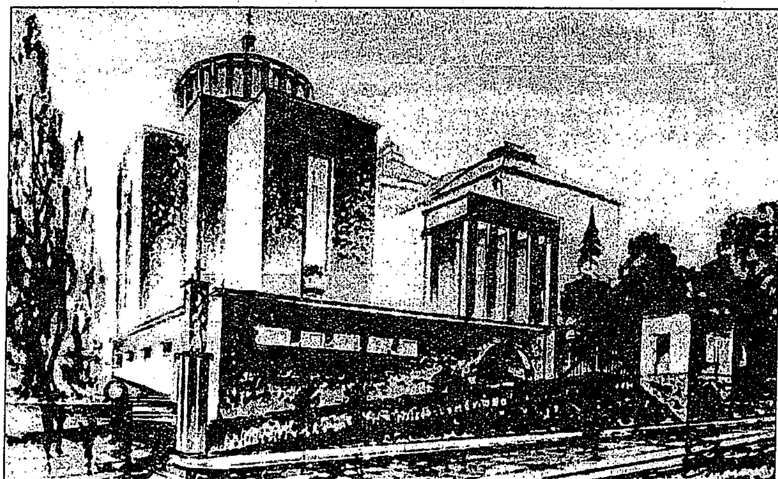
[9] Липка Р. М. Традиції і сучасність в архітектурній творчості Володимира Січинського // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 432—449.

[10] Слободян В. Сакральні споруди архітектора Романа Грицая // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація“.— Львів, 2003.— Ч. 13.— С. 79—88.

[11] Черкес Б., Грицюк Л. Возвращение Евгения Нагирного // Архитектура СССР.— 1991.— № 3.— С. 90—103.

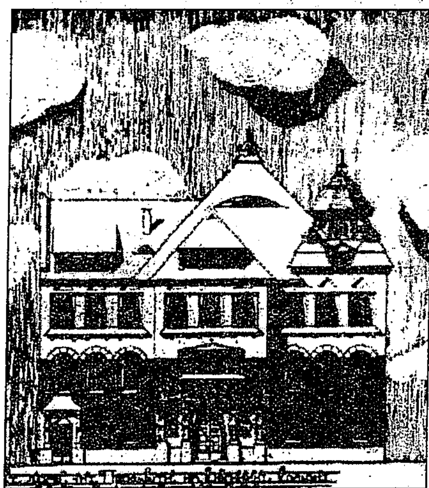
[*] Матеріали щодо творчої діяльности Є. Нагірного та його проектів креслення, які використані в ілюстраціях, надані Л. Грицюк.

культурно-освітні, спортивні, торговельні споруди, локалізовані у селах й виконані в українському історичному стилі (Іл. 7).



5. Варіант церкви сестер василіянок у Львові. *1934 р. Архітектор Р. Грицай*

6. Церква у Стебнику. *Архітектор Є. Нагірний*



7. Будинок читальні „Просвіти" на Княгининій колонії у Станіславові. *1923 р. Архітектор Є. Нагірний*

Звернення галицьких архітекторів до форм вітчизняної архітектури також не було випадковим. Це було веління часу, творчий та патріотичний обов'язок архітекторів-громадян будувати в українському стилі і стверджувати цим право своєї нації на самовизначення.

Отже, у міжвоєнний час українська національна ідея розвивалася і на території радянської України, і в Галичині. Розвиток національної ідеї у радянській Україні був стимульований політикою українізації і на початку 1920-х років знайшов гарячу підтримку серед української політичної, військової та культурної еліти. Це була хоч і короткочасна, проте офіційна політика націонал-більшовицького уряду, мета якої полягала у повній політичній незалежності України. Розвиток національної ідеї у Галичині відбувався у принципово інших умовах. Національний рух розвивався та зміцнів у підпіллі, поширювався він здебільшого у селах, де зосереджувалося 90 відсотків українців. Національний рух у Галичині був реакцією на дискримінаційну політику польського уряду і мав „оборонний" характер. Метою цього руху також була повна незалежність України.

Через те, що політико-ідеологічна ситуація в обох частинах України була різною, по-різному втілювалася й національна ідея в архітектурних об'єктах. У радянській Україні споруджували в українському стилі великі та значні об'єкти у містах, а в Галичині основна архітектурна діяльність архітекторів-українців була зосереджена у селах. Окрім того, у Галичині домінуючим типом споруд, побудованих в українських формах, стала церква, яка у той час була єдиною легальною реальною інституцією захисту прав українців в умовах асиміляційної політики Польщі. У радянській атеїстичній Україні церков не споруджували взагалі, тому пошуки національної своєрідности зосередилися у ділянці громадського та житлового будівництва.

У той же час єдина кінцева мета обох національних рухів у розділених частинах України, а відтак єдина спрямованість мислення архітекторів зумовили однаковий вибір архітектурних прототипів для творення нової архітектури. Пошуки зосередилися у ділянці народної архітектури, а також у бароковій спадщині. Спадщина доби дореволюційного українського модерну також у цей час уже стала джерелом творчого натхнення. Звернення до історичних національних архітектурних форм символізувало втілення надій на створення власної держави. Через те, що розвиток українського стилю в архітектурі Галичини тривав хронологічно довше (до 1939 р.), це дало можливість йому перерости у модернізованіші, сучасніші форми, позбавлені архаїзації архітектурного образу.

Svitlana LINDA

THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL STYLE IN UKRAINE'S ARCHITECTURE IN THE INTERWAR PERIOD

This article analyses political and ideological grounds for the development of the Ukrainian style in Ukraine's architecture in the 1920—1930s, convergent and divergent features in the development of this trend in Soviet Ukraine and West Ukrainian lands which constituted a part of Poland. The author also determines the factors, stimulating the development of the Ukrainian style at that time.

Ростислав ГНІДЕЦЬ

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОЗНАКИ ФОРМУВАННЯ БАНЕВИХ ПРОСТОРІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ХРАМОБУДУВАННІ

Втілене слово поєднало Бога з людиною, небо — зі землею; це поєднання ніби запечатане у святині, в якій поєднуються коло божественного та квадрат земного.

J. Hani. Symbolika...

Архітектура української церкви вражає розмаїттям форм, конструктивних вирішень та стилістичного багатства, які розкриваються як через особливості становлення баневих просторових структур (символічно-образні, планувально-функціональні, просторово-тектонічні та етноісторичні), так і через конструктивні фактори як формотворчі чинники вирішення простору храмової будівлі — зокрема, за конструктивною схемою та несучою основою, за типом несучої конструкції, за технологією зведення елементів баневої структури, за світлотехнічними і акустичними особливостями[1].

Формування баневої просторової структури в українському храмобудуванні, безперечно, відображало ті тенденції, які були характерними для розвитку сакральної архітектури загалом як східної, так і західної архітектурно-будівельних традицій. Проте є певні принципові відмінності, що характеризують формотворчий процес у храмовій архітектурі тої чи іншої країни, і Україна з її церковною архітектурою не виняток. Архітектоніка й принципи формування баневої просторової структури в українських церквах акумулюють у собі значний потенціал, нагромаджений тривалим, навіть багатосотлітнім архітектурно-будівельним досвідом, який відображає місцеві традиції і школи, що творили визначні зразки будівельного хисту та архітектурно-стилістичний і естетичний смак українських будівничих[2]. Ці принципи розкривають широкий діапазон тих середників, які стають розпізнавальними ознаками української церковної архітектури. Далі розглянемо згадані принципи.

---

[1] Гнідець Р. Універсальні засоби сучасного формування архітектурно-мистецьких особливостей в українській церкві // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів.— Дрогобич, 1997.— С. 65—69; його ж. Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков / Рукопис дис. ... канд. архітектури.— Львів, 2002.— С. 94—97, 160—163.

[2] Гнідець Р. Традиції розвитку центрального простору та їх виявлення в сучасних українських церквах // Київська Церква. Альманах християнської думки (Київ; Львів).— 2000.— № 3 (9).— С. 119—123.

Принцип збереження символічно-образної виразности українських баневих церков. Християнська храмова будівля, якою є українська церква уже від своїх початків, містила глибинне символічно-образне вираження. Будівля церкви у своєму глибоко символічному сенсі є відображенням і виявом вищої сутности, розкритої певними середниками простору, форми та конструкції[3]. Тому кожен її елемент як у планувальному, так і у просторовому вирішеннях містить глибинний духовний вимір. У плані широко використовуються такі знаково-символічні форми, як хрест чи восьмибічник для хрещатих та центричних будівель або прямокутник для тридільних храмів (символ Пресвятої Трійці)[4]. Навіть в останніх, коли розвинулися бічні крилоси з північного та південного боків нави, церковні будівлі набували хрещатих обрисів. Також і несучі основи та елементи стовпів-опор виражають певне символічно-образне значення. Чотири опори — це чотири євангелісти, а квадрат, який цими стовпами окреслюється, є символом Землі — місця, де здійснюється відкуплення та очікується навернення до світла, до Небесного царства. Вісім опор, як і форма восьмибічника, близькі до кола — символу вічности і вічного існування Христової Вселенської Церкви. Вони є вираженням також восьми Євангельських Блаженств, завдяки яким людина наближається до тієї ж вічности. Ці форми стають характерними і для окремих храмових будівель, якими є ротонди, хрещальні-баптистерії, мартирії та дзвіниці.

Таким же глибоким символічно-семантичним змістом наповнена і просторова структура церковної будівлі загалом та баневого простору зокрема. Уже сама баня є головним і домінуючим символом небес, що опускається на землю і наповнює храм Господній Його світлом — дарами Святого Духа. До центрального простору підходять вівтар — місцеперебування Господа у Пресвятій Євхаристії, бічні рамена, або бічні нави, відповідно хрещатих та хрещато-баневих храмів, жіночник (бабинець) — притвір та кутові компартименти. Кожна з перелічених частин має свій образно-символічний зміст, і досить часто в українській церковній архітектурі вони завершувалися баневою формою[5]. Бань може бути від однієї до п'яти, рідше сім, дев'ять чи тринадцять (як винятковий приклад у соборі св. Софії у Києві), а їх кількість теж виражає певний символічний зміст. Одна баня — один Господь Бог; три — Пресвята Трійця; п'ять — Ісус Христос та чотири євангелісти; сім — сім дарів Святого Духа, або сім Діл Милосердя для душі та тіла; дев'ять — дев'ять плодів Святого Духа, або дев'ять Ангельських хорів. І, нарешті, тринадцять — Ісус Христос Учитель та дванадцять апостолів-учнів (Іл. *1—3*).

Принцип ієрархічної підлеглости окремих просторових об'ємів полягає у тому, що центральному просторові, який завершується масивною баневою формою, підпорядковуються менші, теж завершені банями мен-

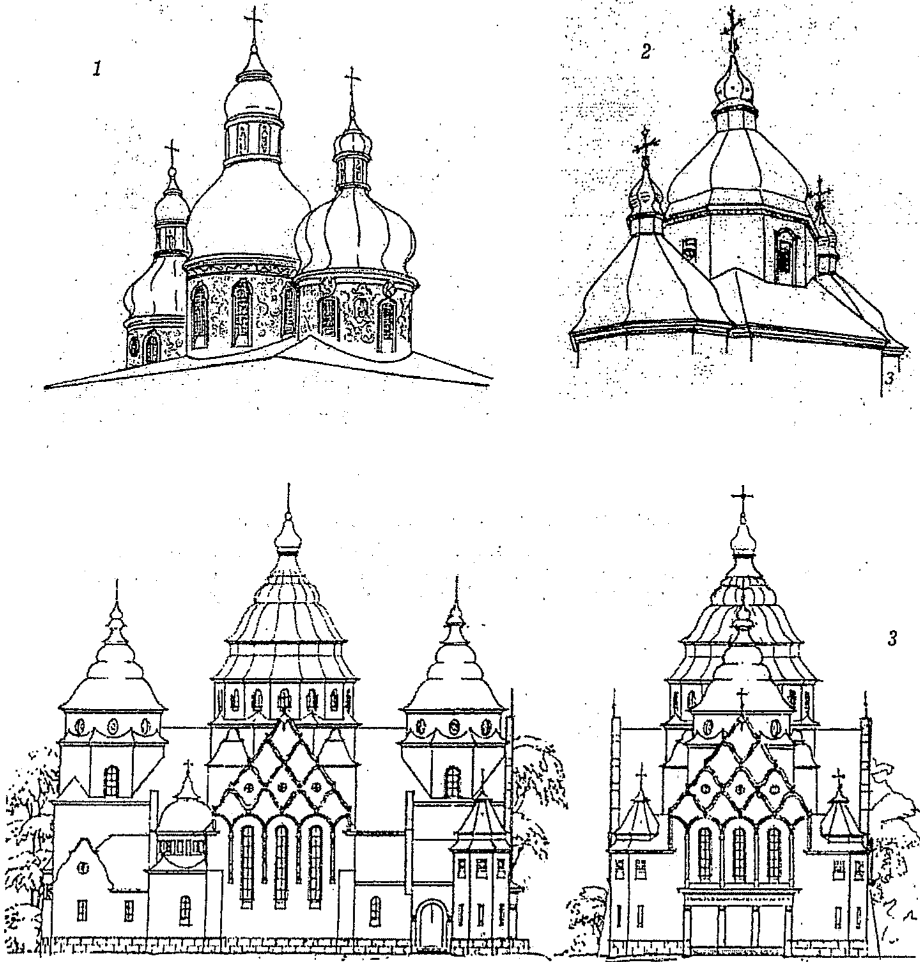
---

[3] Гуляницкий Н. Ф. Крестовокупольный храм Древней Руси и грекоантичная традиция // Архитектура мира / Материалы конференции „Запад-Восток: Взаимодействие традиции в архитектуре".— Москва, 1993.— Вып. 2.— С. 165—172.

[4] Катрій Ю.-Я., ЧСВВ. Наша християнська традиція. 2-ге вид., випр. та доп.— Львів, 1999.— С. 178—188.

[5] Uscinowicz J. Tradycija jako kryterium w świątyni ortodoksyjnej: Transponowanie tradycij na przykładzie współczesnej architektury cerkiewnej na Podliasiu.— Białystok, 1997.— S. 23—87.

ших розмірів — двома чи чотирма, а за наявности кутових компартиментів ще двома або чотирма над ними — ще менших розмірів[6]. Той же принцип збережений і у внутрішньому об'ємі української храмової будівлі. Отож, такий архітектурний принцип був присутній протягом усієї історії розвитку українських баневих церков, бо він відображає саме сакральне підґрунтя їх творення.

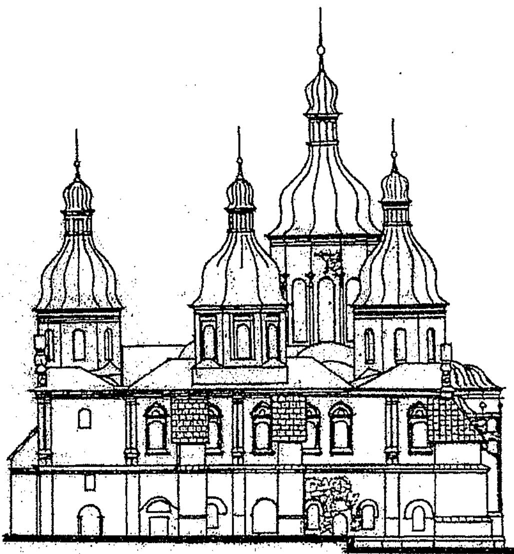


1. Трибаневі церковні будівлі:
1 — собор св. Георгія у Данівці. *XVIII ст. (за М. Цапенком)*; *2* — церква у с. Полонках на Чернігівщині. *XVIII ст. (за М. Цапенком)*; *3* — церква монастиря отців василіян у м. Івано-Франківську. *20-ті рр. XX ст. Архітектор О. Лушпинський (авторські кресленки)*

[6] Огірко О. В. Релігієзнавство: Навчальний посібник.— Львів, 2002.— С. 92—113.

Принцип єдности баневої структури церкви з планувально-функціональним її вирішенням. Храмову будівлю української церкви неможливо уявити без її баневого завершення. Воно є невід'ємною частиною споруди, оскільки всі літургійні дійства відбуваються саме у підбаневому просторі нави чи вівтаря. Банева структура акцентує головне місце хра-

2. Семи- та дев'ятибаневі церковні будівлі:
1 — церква у с. Березні на Чернігівщині. *1775 р.* Поздовжній перетин (*за С. Таранушенком*); *2* — собор Св. Трійці в Новомосковську (Новоселиці) на Дніпропетровщині. *1775—1778 рр.* (*за С. Таранушенком*)



3. Тринадцятибаневі церкви:
собор св. Софії у Києві, перебудований у *40-х рр. XVII ст.*

му у сакральному просторі як зсередини, так і ззовні, творячи його доземну (вертикальну) осьову домінанту[7]. Це місце перетину головних просторових осей (aksis mundi) — поземних (горизонтальних) схід—захід, північ—південь та доземної (omphalos), що з'єднує полюси землі і є доземною до площини обрію,— так отримуємо доземний хрест. Обидва ці хрести, площинний та просторовий, мають спільну середину і утворюють тривимірний хрест, який окреслює структуру простору і визначає напрямки, що пов'язані з рухом циклу часу та рухом сонця, а отже, з циклом літургійних відправ від сходу сонця і аж до його заходу (Іл. *4*).

Цим осям відповідають також і світлові осі: світло від сходу у вівтарній стіні та світло від заходу — світло над хорами, як і світло по осі південь—північ у бічних стінах[8]. Вертикальна світлова вісь акцентує центр храмової будівлі — місце концентрації світлової енергії, яка еманує Господню благодать через Ісуса Христа — нове Сонце і нове Світло[9]. Так через канонічні та літургійні приписи у відправах[10] твориться площинна і просторова єдність між планувальним вирішенням церковної будівлі та просторовою баневою структурою. Навіть те, що у певних періодах стилістичного розвитку храмової архітектури спостерігаємо брак баневої форми завершення у просторі споруд, то при пізніших їх перебудовах цей недолік ліквідовувався через надбудову бані над підбаневим об'ємом — як просторова чи декоративна форма баневого завершення даху з ліхтарем або самого ліхтаря-сиґнатури. Візуально це вказувало та акцентувало центр будівлі — головне місце літургійних дійств[11]. Отож маємо тридільні об'ємно-планувальні структури, завершені однією чи трьома банями; хрещаті будівлі відповідно завершені однією, трьома чи п'ятьма банями, рідше сімома або дев'ятьма банями[12].

Принцип відповідности просторово-тектонічного і конструктивного вирішення баневої структури українських церков. Конструкція і форма як виразники простору в архітектурі української церкви завжди виступають у гармонійному співвідношенні і співзалежності[13]. Це насамперед виявляється у тому, що конструкціям українські будівничі надавали рис архітектонічних елементів, які нарівні з формою ставали співтворцями храмового простору. Склепінчасті конструкції (хрещаті, зімкнені, бочкові чи сферичні або конхові-півсферичні), які перекривають планувальні об'єми церкви, творили піднесений простір храмової будівлі[14]. Підпорні несучі луки баневої структури є об'єднавчими елементами складо-

[7] Florenski P., ks. Ikonostas i inne szkice.— Warszawa, 1986.— S. 15—42.

[8] Hani J. Symbolika świątyni chrześcijańskiej.— Kraków, 1994.— S. 46—95.

[9] Uscinowicz J. Symbol. Archetyp. Struktura: Hermenewtyka tradycij w architekturze świątyni ortodoksyjnej.— Białystok, 1999.— S. 19—33.

[10] Марусин М., архиєпископ. Божественна літургія // Українська духовна бібліотека.— Рим, 1992.— Ч. 22.— С. 248—280.

[11] Федорів Ю., о.-д-р. Обряди української церкви: Праці українського богословського товариства.— Рим; Торонто, 1970.— С. 128—165.

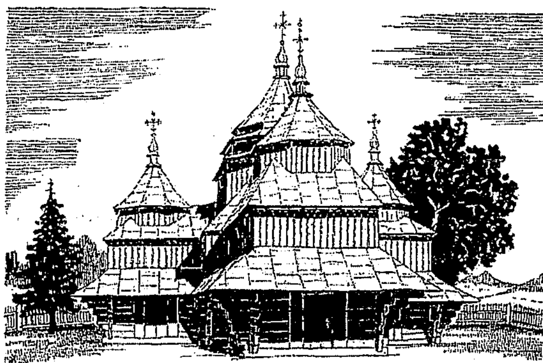
[12] Боньковська С. Хрещаті храми України (питання походження та розвитку) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 179—224.

[13] Жук Р. Ритмічні особливості української церковної архітектури // Пам'ятки України.— 1991.— № 4.— С. 38—45.

[14] Логвин Г. Храми козацької доби // Народне мистецтво.— 1997.— № 1.— С. 6—11.

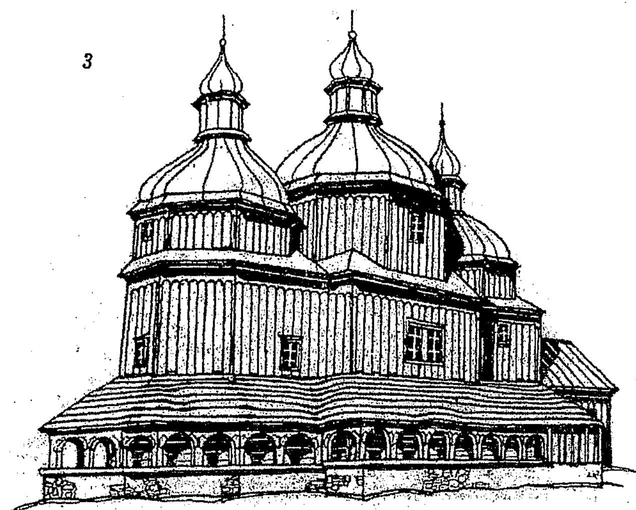
вих планувального укладу. Переходові елементи — межилучники (тромпи або вітрила) та пендетиви у дерев'яних храмах — творять плавний перехід від квадратної опорної основи до круглої або гранчастої восьмибічної основи, акцентуючи увагу на підбаневому просторі з його виразною висотною напрямленістю[15]. Це забезпечує відкритість внутрішнього простору, адже баневі завершення в українських церквах завжди є відкритими досередини об'ємами.

1



2

3



4. Тридільні та хрещаті будівлі церков:
1 — собор св. Юрія Видубицького монастиря у Києві. *1696—1701 рр.* (*за І. Довганюком*);
2 — церква собору Пресвятої Богородиці у с. Яблінці-Вижній на Львівщині. *1791 р.* (*за М. Драґаном*);
3 — церква у с. Івашківцях Хмельницької області. *XVIII ст.*

[15] Січинський В. Історія українського мистецтва.— Нью-Йорк, 1956.— Т. 1: Архітектура.— С. 115—138.

Зовнішні тектонічні елементи пілястр, відпірників, закомар чи напівкруглих та гранчастих закапелків (апсид) виразно розкривають внутрішній об'ємно-планувальний уклад храмової будівлі і її несучу основу — чотири опори-стовпи, пірамідальність внутрішньої структури і її висотну напрямленість[16]. Емпори як архітектонічний елемент внутрішнього простору, пов'язані з хорами та несучими стовпами, виконують ще й конструктивну функцію, подібно як і прорізи — просвіти в дерев'яних церквах, поліпшуючи статичність та розподіл навантаження від баневих конструктивів[17], забезпечуючи стійкість до зовнішніх впливів. Отож ця гармонія, яка поєднує форми та конструкції, виразно присутня в архітектурному просторі українських церков і вказує на те, що конструкція є визначальним формотворчим компонентом у структурі творення баневих храмових просторів (Іл. 5).

Принцип виразности пропорційних співвідношень елементів баневої структури в українському храмобудуванні. Пропорційність у співвідношенні просторових компонентів як баневої структури, так і всього простору українських церков показує, наскільки фахово і майстерно підходили до цієї справи будівничі, щоб створити насправді гармонійну і пропорційну храмову будівлю[18]. Цей підхід виявився у планувальному вирішенні усіх його частин (тридільні зразки), коли середня частина — чи це квадрат, чи восьмибічник — завжди більша за розмірами від вівтарної частини або жіночника, що також мають дещо відмінні розміри. Подібне спостерігаємо і стосовно хрещатих типів церков. Правда, рамена цього планувального хреста рівні за величиною, і лише кутові компартименти дещо менші. Те ж бачимо і у просторовому вирішенні, коли планувальні компоненти візуально поступаються головному підбаневому об'ємові. Або якщо вони вирішені як один простір за висотою, то, безумовно, центральна банева форма у масі і висоті є переважаючою над іншими — меншими над раменами просторового хреста. А у випадку дев'ятидільної планувальної структури присутні ще менші баневі форми над кутовими приміщеннями[19].

Висота церковної будівлі зазвичай дорівнює її довжині, що створює враження врівноважености композиції усередині і зовні в об'ємах. Ця риса була властива як храмам княжої доби, так і будівлям пізніших часів. Присутнє виразне співвідношення між розмірами підбаневого квадрата та висотою до верху бані усередині. Зокрема, це такі співвідношення: 1:3,8... 4,5 для храмів княжої доби; 1:3,0...3,3 для церков доби бароко та межі 1:2,1...2,5 — 1:3,3...4,0, властиві сучасним церковним будівлям. Вони виразно свідчать про висотну домінацію та акцентуацію внутрішнього і зовнішнього просторів. Пов'язання висоти розташування хорів та величини підбаневого квадрата також виражало пропорційність внутрішніх доземних і поземних членувань, враховувало додаткові акустичні особли-

---

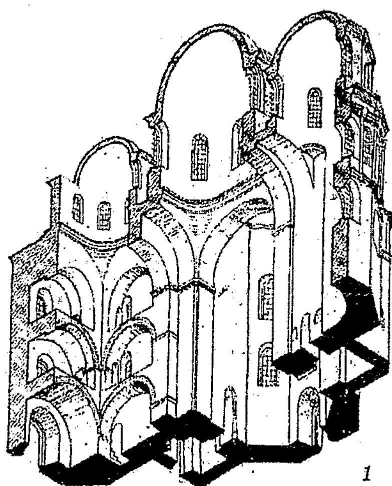
[16] Сулик Р. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини: З альбомів М. Драгана.— Львів, 1995.— Вип. 1.— 113 с.

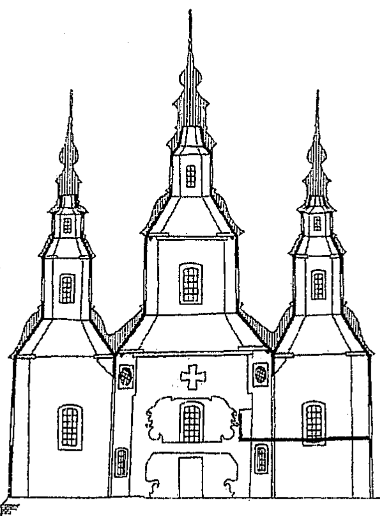
[17] Тарас Я. Вплив вітру на сакральне дерев'яне будівництво українців Карпат // Вісник НУ „Львівська політехніка".— Львів, 2000.— № 410: Архітектура.— С. 213—216.

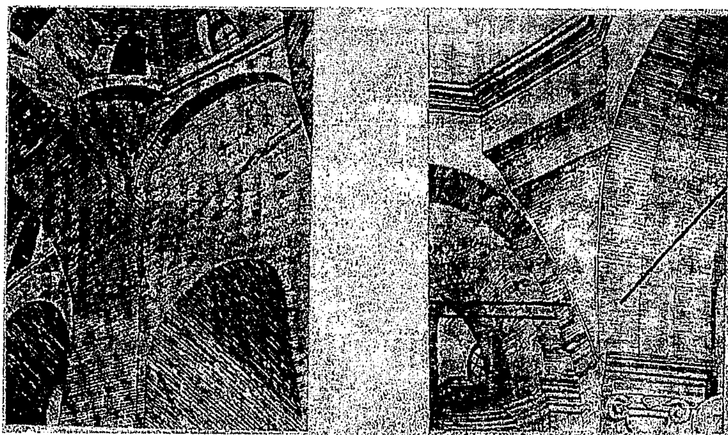
[18] Довганюк І. Архітектура українських церков.— Львів, 1997.— 110 с.

[19] Гошко Ю. Г., Кіщук Т. П., Могитич І. Р., Федака П. М. Народна архітектура українських Карпат XV—XX ст. / За ред. Ю. Г. Гошка.— К., 1987.— 270 с.

вості простору у рівномірному розподілі читаного та співаного слова під час літургійних відправ, як і використання величин пропорцій, що відповідають інтервалам у музичному ряді[20].







5. Підбаневі храмові простори:

1 — собор Св. Трійці Густинського монастиря на Чернігівщині. *1672—1676 рр.* Аксонометричний перетин (*за М. Цапенком*); *2* — церква Св. Трійці у Черкаській Бишкині на Харківщині. *1715 р.* Поздовжній перетин (*за С. Таранушенком*); *3* — вітрила і склепіння у просторах церкви в с. Воронежі на Сумщині. *XVIII ст.* та собору архистратига Михаїла в м. Ніжині на Чернігівщині. *XVII ст.* (*за М. Цапенком*)

---

[20] Логвин Г. Стильові особливості архітектури і монументального мистецтва українського Бароко // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофієнка.— К., 1997.— Вип. 4.— С. 51—59.

Характерними для дерев'яних та мурованих храмових будівель стають співвідношення між величинами планувальних складових, їх діагоналей у тридільних чи хрещатих зразках (вівтаря і нави, нави і жіночника або всіх сумарно) і величинами до верху бані або підхрестового яблука, низу підбанника чи низу вітрил або першого приступу (Іл. *6*). Яскраво виражені співвідношення — а вони пов'язані з планувальною побудовою, де відлік вівся розмірами, що збігалися з розмірами ліктя, стопи чи сажня (розміри і пропорції людського тіла),— засвідчують, що церковна будівля була і є гармонійною структурою стосовно людських пропорцій, адже людина як творіння Боже в той же час є творцем тієї ж святині. А це, безумовно, додатково підкреслює пропорційність структур храму і людини[21].

Принцип збереження регіональности формування баневої структури в українських церквах. Аналіз архітектури українських баневих церков виявляє, що їх розвиток у процесі зміни стилістичних особливостей набував також яскраво виражених регіонально-територіальних ознак[22]. Це стосується не тільки формування і розвитку їх баневих структур, але й усієї храмової будівлі як певних архітектонічних відмінностей та конструктивних особливостей, пов'язаних з умовами експлуатації та архітектурно-будівельними традиціями їх спорудження. Одні умови і традиції храмобудування існували у гірських районах Бойківщини, Буковини чи Закарпаття[23], а іншими вони були у Центральній та Лівобережній Україні[24]. І кожен з цих теренів має свої підходи до розвитку баневих просторових структур, роблячи їх характерними і вирізняльними для того чи іншого регіону, з виразними місцевими архітектурно-будівельними особливостями та традиціями. Ці відмінності стосуються насамперед типів планувального вирішення та кількости і структури баневих завершень.

Для західних регіонів характернішими є тридільні типи церков з одним чи трьома верхами та хрещаті будівлі з незначними виступами бічних рамен і переважно одноверхі. Усі вони або прямокутного, або частково гранчастого планувального окреслення. Центральні та лівобережні терени більше характеризуються хрещатими будівлями у вигляді гранчастого рівнораменного хреста у планувально-просторовому укладі та рідше тридільні, які завершуються одною, трьома чи п'ятьма банями переважно у хрещато-баневих типах храмових будівель. Найбільш яскраво виявляються регіональні та територіальні ознаки і особливості архітектурно-будівельних традицій у дерев'яній церковній архітектурі головно західних територій України.

Зокрема, це стосується формування баневої структури, де є відмінності між бойківським типом з характерними багатоприступними верхами

---

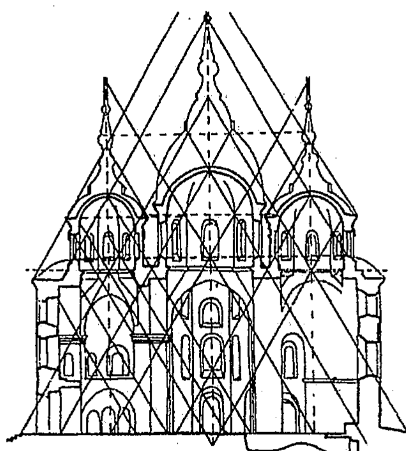
[21] Нікітенко Н. Ідейна концепція архітектурно-художнього образу Софії Київської // Архітектурна спадщина України / За ред. В. Тимофієнка.— К., 1995.— Вип. 2.— С. 191—197.

[22] Данилюк А. Поклонімся народному зодчеству: Етнографічні нариси про народну архітектуру України.— Львів, 1995.— С. 23—48.

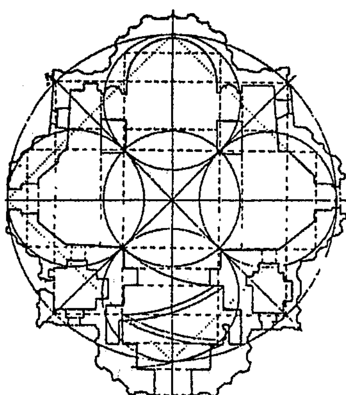
[23] Драґан М. Українські дерев'яні церкви. Збірки Національного музею у Львові.— Львів, 1937.— Ч. 1, 11: Ґенеза і розвій форми.— 254 с.

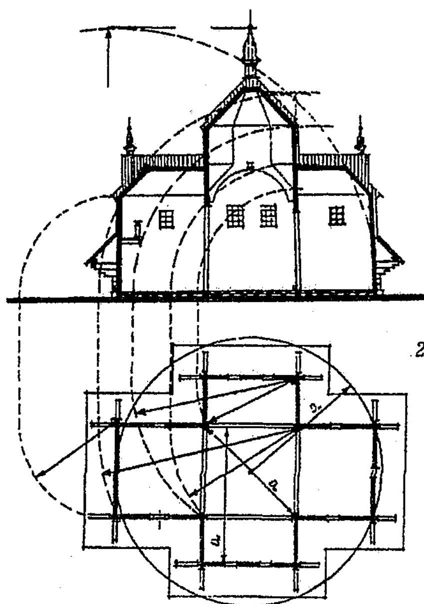
[24] Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.— К., 1976.— 336 с.

(частіше трьома, інколи одним), зі шоломоподібними чи грушеподібними завершеннями та гуцульським типом церков, де переважають хрещаті структури з переважно наметовим завершенням баневих форм. Хоч зовнішньо є деякі подібності в архітектоніці лемківських церков, храмів Надтисся та Пряшівщини через домінуючі вежі дзвіниць від заходу. Проте якщо лемківські церкви мають виразно розвинуті баневі завершення з приступами над навою і вівтарем, то в закарпатських немає баневих структур, а пряшівські храми мають баневі наметові завершення без приступів над центральною їх частиною. І, як уже згадувалося, це переваж-



1





6. Співзалежності планувальних і просторових структур:
1 — собор св. Миколи у м. Ніжині на Чернігівщині. *1668 р.* (*за М. Цапенком*);
2 — церква у с. Козівці на Івано-Франківщині. *1771 р.* (*за І. Могитичем*)

но тридільні зразки з прямокутними чи квадратними планувальними складовими[25].

Необхідно відзначити, що існує відчутна відмінність між архітектурою дерев'яної та мурованої церкви, зокрема, у зовнішньому просторово-тектонічному вирішенні на західних теренах. Навпаки, храмові будівлі Центральної та Лівобережної України переважно у хрещатих типах достатньо близькі тектонічно. Реґіональні відмінності стосуються головно розмірів планувально-просторових складових у хрещатих зразках церков Наддністрянщини, Київщини чи Полтавщини. Дещо відмінними є тридільні прямокутні об'єми, завершені пірамідальними верхами у волинських храмах та гранчастими центральними об'ємами і прямокутними раменами у хрещатих зразках Чернігівщини з домінуючим однобаневим їх завершенням. Тридільні зразки храмів на цих теренах відмінні від західноукраїнських будівель тим, що їх планувальні елементи переважно гранчасті за формою. У сукупності це творить велике розмаїття архітектонічних та конструктивних реґіональних відмінностей і особливостей у вирішенні баневих структур простору в українських церквах[26].

Визначені нами принципи формування баневої просторової структури в українському храмобудуванні дають підстави для встановлення тих характерних ознак архітектури церковних будівель, які є властивими і вирізняльними особливостями саме українського християнського храму. І це стосується як архітектоніки, так і конструктивно-будівельного аспекту їх творення.

До них належать такі.

Перевага центральних хрещатих та тридільних хрещато-баневих планувальних типів церков. Центральність хрещатих чи хрещато-баневих тридільних укладів спостерігалася уже від княжої доби, що давало змогу творити симетричні, просторово-тектонічні композиції храмових будівель. Це здійснювалося завдяки тому, що підбаневий простір храму, над яким підноситься банева форма, концентрує довкола себе як простори вівтаря і жіночника у тридільних хрещато-баневих церквах з їх бічними навами, так і рамена просторового хреста та кутових приміщень жертовника, дияконника чи бічних приділів від заходу. Ця ж симетричність видимо концентрується і у просторі ззовні[27]. Такій планувальній структурі якнайкраще відповідають баневі завершення, теж згруповані навколо центрального верху — три по осі схід—захід та південь—північ, що творять пірамідальність загального силуету архітектури баневих просторових структур церковної будівлі. Гранчастість планувальних складових у хрещатих типах, крім виразности архітектонічної форми, дає переваги у конструктивному сенсі щодо міцности, стійкости і динамічности просторового розвитку будівлі церкви[28].

Висотна напрямленість усього церковного простору ззовні і зсередини та осьова симетричність. Банева просторова структура, яка підно-

---

[25] Енциклопедія українознавства: У 2 т. / За гол. ред. В. Кубійовича, З. Кузелі.— Мюнхен; Нью-Йорк, 1949.— [Т.] III.— С. 801—839.

[26] Таранушенко С. Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII—XVIII ст. на Слобожанщині // Пам'ятки України.— 1992.— № 2—3.— С. 58—60.

[27] Антонович Д. З історії церковного будівництва на Україні.— Прага, 1926.— Вип. 1.— 24 с.

[28] Павлуцкий Г. Г. Деревяные и каменные храмы Украины // Древности Украины.— К., 1905.— Вып. 1.— 124 с.

ситься над загальним об'ємом церковної будівлі, разом з формою баневого завершення як головного центрального простору, так і бічних — вівтаря і жіночника, що є стрілкуватою та напрямленою догори. Творить це для вирішення усього внутрішнього і зовнішнього просторів доземну напрямленість, завершену банею, чому сприяють також склепінчасті завершення планувальних об'ємів його компонентів. Плескатих перекритих немає, на відміну від російських зразків головно дерев'яних храмових будівель. Висотній напрямленості українських церков сприяє також центричність та осьова симетричність просторового укладу, якої немає у базилікальних храмових будівлях, де переважає глибинний, поземний розвиток усієї структури[29].

Пропорційні співвідношення складових частин об'єму, коли довжина церковної будівлі рівна її висоті, творить так само тектонічно гармонійний і акцентований догори простір. Цей висотний розвиток особливо відчутний у храмових будівлях, де баневі структури мають багаторівневе вирішення у вигляді приступів (заломів), завершених стрункими банями з ліхтарями, високими вежами-дзвіницями тощо. Світло теж творить гармонію просторового насичення, більшого у верхній частині і дещо менш насиченого, притемненого у нижніх частинах, підкреслюючи доземність і висотність просторового творення українських храмів[30].

Банева просторова структура виражена співзалежністю та співпідлеглістю внутрішніх та зовнішніх об'ємів у площинному та висотному напрямках. Усі об'ємно-планувальні компоненти баневої просторової структури українських церков гармонійно поєднані між собою як площинно, так і висотно. А в системі ієрархічної співзалежности та співпідлеглости просторових одиниць навколо головного підбаневого простору формується група, складена з об'єму вівтаря, жіночника, і бічних рамен планувально-просторового хреста (у хрещатих структурах) та кутових компартиментів. У них або центральна частина завершується баневою структурою, а решта об'ємів склепіннями (бочковими, хрещатими чи зімкненими), або всі — баневими формами. Таке ж підпорядкування спостерігається і в зовнішній архітектоніці храмових будівель. Баневі об'єми вівтаря і жіночника нижчі від центрального баневого простору, а у хрещатих структурах кутові простори пропорційно ще менші і нижчі, інколи завершені банями (у семи- чи дев'ятидільних композиціях)[31]. Коли ми бачимо приклади хрещатої планувальної структури, де її центральні просторові компоненти мають однакову висоту, то навіть різна величина баневих завершень у три- чи п'ятибаневих композиціях вказує на їх ієрархічну співзалежність. Таким чином створюється гармонійна, пірамідальних обрисів, банева церковна споруда, яка є вирізняльним зразком української сакральної будівлі.

Зовнішня просторово-тектонічна структура є відображенням її внутрішньої побудови, а банева форма завжди відкрита у внутрішній простір української церкви. Центральність та симетричність об'ємно-

---

[29] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII веков.— Москва, 1967.— С. 89—124.

[30] Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки.— К., 1968.— С. 168—305.

[31] Щербаківський В. Архітектура у ріжних народів і на Україні.— Львів; Київ, 1910.— С. 130—175.

планувальної побудови українських баневих церков, виразність їх просторово-тектонічного вирішення відображають ще одну рису храмових будівель, а саме прочитуваність їх внутрішньої планувальної структури через зовнішню форму об'ємів[32].

Ще від архітектури княжої доби конструктивна система опирання на чотири стовпи-опори простежувалася через зовнішні масивні пілястри, які, крім архітектонічної виразности фасадів, виконували роль відпірників — контрфорсів. Розвинуті закомари на фасадах, як тектонічний елемент, розкривали внутрішній східчастий просторовий розвиток баневої структури. Завершені з трьох боків фронтонами, фасади церков відображали хрещатість внутрішньої об'ємно-планувальної побудови, завершеної на середхресті баневою формою. Також і баневі завершення у три- чи п'ятибаневих композиціях, а іноді додаткові чотири бані над кутовими компартиментами давали можливість виявити структуру внутрішнього п'яти- та дев'ятидільного простору, поєднаного в одне ціле через опорні луки або вирізи-просвіти у дерев'яних храмах[33]. І ця відкритість у просторовому їх творенні як ззовні, так і зсередини, гармонійна пропорційність усіх його компонентів і складових та єдність через баневі структури, які завжди розкриваються у внутрішній простір церковної будівлі, властиві і невід'ємні компоненти просторового розвитку в українському храмобудуванні.

Банева просторова структура є домінуючим та акцентуючим компонентом зовнішнього та внутрішнього об'ємів церкви. Вона має свою специфіку щодо баневих форм завершення та способу розміщення у просторово-планувальному вирішенні стосовно головних осей у плані, творячи пірамідальність та пропорційність загальної композиції як вирізняльної та ідентифікуючої ознаки української церковної архітектури. Баневість українських храмів — характерна риса чи навіть особливість їх просторового розвитку, адже вона близько пов'язана з канонами та літургійними вимогами і є вираженням символічно-образного багатства їх просторово-тектонічних структур. Як домінанта і акцент усього об'єму храму, банева структура у своєму архітектурно-конструктивному вираженні розкриває як основну конструктивно-несучу систему, так і архітектонічне вираження усіх його просторових елементів. Форма баневого завершення, стрілкувата і видовжена догори, не тільки підкреслює висотне напрямлення і концентрує увагу на підбаневий простір, але також доцільна з конструктивно-будівельного погляду, оскільки раціонально використовує статичні і міцнісні властивості вибраного матеріалу, з якого вона виготовляється (дерево, цегла, метал, камінь чи залізобетон)[34].

Спосіб розміщення баневих форм у просторово-планувальній структурі вздовж головних осей схід—захід та південь—північ у три- чи п'ятибаневих зразках храмових будівель або над кутовими об'ємами (в семи- чи дев'ятибаневих) та ієрархічність внутрішнього і зовнішнього їх вираження у величинах і діаметрах розкривають гармонію і пропорційність їх пірамідального вираження загальної композиції будівлі церкви.

---

[32] Щербаківський В. Дерев'яні церкви на Україні та їх типи.— Львів, 1906.— 23 с.

[33] Юрченко П. Дерев'яна архітектура України.— К., 1970.— С. 54—139.

[34] Гнідець Р. Особливості баневих просторів українських храмів в архітектурі Львівського собору св. Юра // Київська Церква. Альманах християнської думки.— Київ; Львів, 2001.— С. 158—161.

Характерними є розміщення трьох баневих завершень над внутрішніми просторами по головній осі схід—захід у тридільних чи хрещатих баневих церквах або розміщення п'яти бань над просторами рамен у хрещатих композиціях і в них же над кутовими компартиментами або над вежами-дзвіницями у семи- чи дев'ятибаневих храмових будівлях. Це стає вирізняльними і показовими ознаками та особливостями архітектури українських баневих церков. Отож, встановлені принципи формування баневої просторової структури та національні ознаки і особливості, що характерні для розвитку тих же формотворчих тенденцій, свідчать про те, що архітектура української церкви — непересічне явище у європейському і світовому храмобудуванні, багате розмаїттям конструктивних вирішень та формотворчих пошуків. І в той же час виявляє ті риси, які ідентифікують її національний характер і стилістичну самобутність[35]. А їх використання і збереження у формотворчих пошуках і в сучасному архітектурно-будівельному вираженні дасть нове бачення і застосування, зберігши при цьому суть та національну ідентичність.

Rostyslav HNIDETS'

MAIN PRINCIPLES AND NATIONAL FEATURES IN THE SPATIAL STRUCTURE OF THE DOMES OF UKRAINIAN CHURCHES

This article considers the principles in the spatial structure of the domes in Ukrainian church architecture. On the basis of these principles, the characteristic national features of Ukrainian church architecture are to be determined. The author of the article discusses the importance of preserving these features in contemporary Ukrainian architecture and points out that it is one of the ways to preserve the identity of the Ukrainian nation.

[35] Гнідець Р. Особливості баневої структури в церквах Галичини кінця XIX — 20—30-х років XX століть та їх сучасне втілення у храмовому будівництві // Записки НТШ.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 341—360.

Ростислава ГРИМАЛЮК

ЕСТЕТИКА МОДЕРНУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

(Окремі аспекти питання)

Періодично питання стилю й пошуки художньої цілісности усвідомлюються як першорядні. Здебільшого це відбувається в переломні моменти розвитку мистецтва, в період зародження одного стилю і самовичерпання іншого. Особливо гостро ця проблема постає тоді, коли йдеться про зміну не лише стилів однієї культурно-історичної епохи, а стилів чи художніх явищ, які належать до різних культурно-історичних типів, як, наприклад, еклектика і модерн.

Еклектика завершувала епоху мистецтва нового часу, почату в країнах Західної Європи, й на Україні в тому числі, архітектурою Ренесансу; модерн розпочинав історію мистецтва новітнього часу, втілюючи ранній, початковий етап його розвитку. Це був переломний момент у мистецькій культурі кінця XIX ст. Перелом у принципах формотворення супроводжувався художньою переорієнтацією, яка знаходила відображення у характері використання мистецької спадщини, у самому методі оновлення традицій. Розвиток мистецтва нового часу, зокрема еклектики, йшов шляхом активного неприйняття середньовічної, яка безпосередньо передувала, та звернення до давньої античної художньої системи. Тому у відповідності з логікою історичного процесу модерн як початковий етап мистецтва новітнього часу, оминувши свого попередника, звертається до середньовіччя — українського й зарубіжного, а також до традицій національного народного мистецтва.

Формування модерну відбувалося в ситуації багатовікової абсолютизації античного мистецького спадку, який незмінно протиставлювано як вічний та ідеальний зразок системі середньовіччя. Це й стало причиною того, що заперечення його примату сприймалось як бунт проти традицій.

Звернення до нових зразків, зокрема до середньовіччя, їх нове осмислення й трактування інтерпретовано як сміливий розрив з канонами, акт незаперечного новаторства. Однак треба зазначити, що модерн не „реставрував“, у буквальному розумінні цього слова, художню систему середньовіччя, а створив власне нове мистецтво. Переважно зі середньовіччя модерн черпав ідею втілення цілісности, тобто безпосередности зв'язку життя з мистецтвом, нероздільности функціонально-конструктивного і художнього, а також саму структуру і принципи організації природних організмів. Вони і стали головним джерелом стилізації модерну, об'єктом

переосмислення під час створення планувально-просторової структури будівель різних типів.

Хоча модерн як система заперечував надбання нового часу, завершенням якого була еклектика, генетично він з ним був зв'язаний, виростав і формувався на його основі, в ньому виразився і його досвід. Прагнення до різноманітности, програмне звернення до різнорідних джерел зраджувало походження модерну, який виступав спадкоємцем, породженням еклектики і всієї історичної епохи, початої Ренесансом. Та, на відміну від еклектики, типовим для якої був конкретно-історичний принцип використання минулого на рівні форми і прийому — принцип „цитування", для модерну була неприйнятною механічність архітектурної системи, паралельність існування стилетворчих декоративних форм і утилітарної коробки споруди, безпосередньо не зв'язаних. Модерн прагнув до синтетичности мистецтв, до очищення й оновлення декоративних мотивів, до органічности художніх форм, що було в загальній більшості співзвучним тенденціям, які намітилися в українському мистецтві наприкінці XIX ст. Саме в модерні вперше з часів середньовіччя стикаємося зі синкретичністю як головною структурною формотворчою ознакою — синкретичністю конструктивного і художнього начал. У модерні, як і в мистецтві середньовіччя, немає елементів естетично нейтральних чи другорядних, немає поділу на головне і другорядне, немає чіткої грані між ужитковою і художньою формами. Колір і фактура матеріалу набувають значення одного з найважливіших засобів художнього виразу. Елементи архітектурних конструкцій, фактурна оздоба стін, віконного скла трактуються підкреслено декоративно. Цільність виразно проступає у взаємодії тла і декору, площини і об'ємних деталей, об'єму і простору. Неакцентованістю граней, кутів, невловимістю переходів, пластичністю ліній творці модерну прагнуть підкреслити біоморфність притаманних йому принципів формотворення.

Таким чином, у модерні знайшли вияв тенденції до синтезу мистецьких досягнень попередніх сторіч. Модерн був не тільки виявом протесту проти еклектики, а й вінцем пошуків нової архітектурної мови, які протягом майже всього XIX ст. спиралися на широке використання архітектурної спадщини. В основі стилістичної цілісности українського модерну лежали місцеві художні традиції. Новий стиль в Україні генетично був споріднений з великими стилями минулих епох, сполучні ланки від яких тягнулися крізь сецесію до ґотики, бароко, рококо і романтизму. Саме в сецесії дістали нове життя не лише форми, а й принципи формотворення, притаманні бароко — стилю, який залишив велику кількість пам'яток, особливо в містах заходу України. Як і бароко, сецесія прагнула до гармонійної єдности людини і природи — це знайшло відображення у своєрідному „біологічному романтизмі" сецесії, в культі органічного світу, пануванні в її формально-образній структурі ідеї всеосяжної витальної енергії. Криволінійні форми, хвилеподібні арабески, принципи асиметрії, передача динамічности руху і ритміки, творча інтерпретація природних взірців бароко знайшли органічне відбиття і продовження в українській сецесії. Переосмислення сецесією історичної спадщини йшло через „неостилі" кінця XIX ст.— необароко і неоґотику, які підготували життєдайний ґрунт для народження нового стилю в українському мистетцві. Завдяки пізньоромантичним традиціям перехід до сецесії був природніший і

органічніший. Модерн, головним змістом епохи якого був романтизм[1], мав з ним багато спільних рис і ознак. Український романтизм початку XIX ст. та модерн, а точніше українська сецесія початку XX ст., зв'язують в один ланцюг послідовного історико-художнього процесу давнє українське мистецтво з його спочатку візантиністичними, а згодом бароковими рисами — з одного боку, через нове мистецтво критичного реалізму до новітнього мистецтва модерну — з другого. Саме збереження і трансформація ідей романтизму в українській архітектурі другої половини XIX ст. уможливили органічний перехід до „українського стилю" зламу XIX—XX ст., який був одним зі своєрідних варіантів „національного романтизму". Під впливом ідей романтизму в українській архітектурі поступово сформувалися тенденції, які на межі XX ст. дали їй змогу ввійти в коло мистецьких пошуків свого часу.

Абсолютно нове, сучасне естетичне кредо, яке в особливому розрізі розглядало архітектурну спадщину, стало причиною виникнення „національного романтизму". Це естетичне кредо, народжене модерном, і визначило специфіку різних течій європейського „національного романтизму". Абстрактні теоретичні формули модерну конкретизувалися і матеріалізувалися в національних формах, викликаючи низку художніх асоціацій. Одним з варіантів „національного романтизму" в українському мистецтві був „неоукраїнський стиль", який передбачав не просто звернення до інших джерел, до інших пам'яток Руси, а нове абсолютне розуміння і трактування спадщини, зовсім інакше емоційне ставлення до архітектури. Справжні мистецькі здобутки були досягнуті іншим шляхом — шляхом стилізації форм традиційної української архітектури, яка ставала основою численних варіацій, переосмислення і трансформації в архітектурно-просторове середовище народних орнаментів та декору. Прагнення проникнути в сутність, осягнути „дух" народного, національного підготувало народження нової художньої мови в галицькій архітектурі. Сецесія сприймала народну архітектуру і мистецтво наче через призму, яка, нівелюючи одні елементи, збільшує інші, інколи навіть гіперболізуючи, акцентує загальну форму предмета для досягнення цілісности враження від нього. Такою своєрідною призмою, що визначала погляд художника чи архітектора на натуру, зокрема, на народну українську архітектуру, була естетика модерну, яка на зламі XIX—XX ст. визначала характер стилізації й напрями мистецьких пошуків.

У жоден із попередніх періодів українське мистецтво не було так тісно пов'язане із загальноєвропейським художнім процесом, як у XIX ст.[2] Цей синхронний мистецький розвиток неперервно пульсував і на межі XX ст. Українське мистецтво, не втративши нічого від своєї самобутности, щільно вписалося в загальноєвропейський контекст. Аналізуючи українське мистецтво тієї епохи, констатуючи синхронність його розвитку з тогочасними художніми процесами, виявляємо певну специфіку в єдиному стильовому руслі сецесії. Йдеться про своєрідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії — явище, власне кажучи, не притаманне жодній із західноєвропейських країн. Сутність такої супереч-

[1] Власов В. Г. Стили в искусстве.— Санкт-Петербург, 1995.— С. 333.

[2] Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття.— К., 1982.— С. 8.

ности полягала в тому, що прагнення до відродження питомих рис національної архітектурної спадщини, яке зародилося в епоху романтизму і так чи так притаманне кожній європейській країні, переосмислювалося в українській мистецькій культурі й не могло не відвертати архітекторів від загальних для всієї європейської архітектури праобразів. Для прикладу, якщо стадіальний розвиток української та західноєвропейської архітектури, починаючи з XVIII ст., відзначався синхронністю, тобто античність була джерелом для всіх країн Європи, в тому числі й України, знаходячи опосередковане втілення в образах українського класицизму, то романтичне, а через століття сецесійне відкриття власних пластів національної й народної архітектури стало причиною появи незбіжних напрямів у пошуках першоджерел праобразів в українській та західноєвропейській архітектурі. Проте наслідування лише національних зразків у пошуках нової архітектурної мови не могло бути послідовним. Тому в українському сецесійному мистецтві зламу XIX—XX ст. утворилося і співіснувало дві течії: перша, яка розвивалася в унісон з європейським модерном, і друга — локалізований у часі феномен „українського стилю".

Потреба пошуків національної самобутности, що виникла у сфері монументального мистецтва, була, зрештою, невід'ємною рисою архітектури всього XIX ст. Вона була притаманна архітектурі всіх країн, що йшли шляхом загальноєвропейського розвитку. Проте в Україні, особливо на західних її теренах, ця проблема пошуків національного набувала незнаної Західній Європі гостроти й актуальности. У маргінальних народів Європи ця гострота була зумовлена потребами національного самовизначення — здобуття національної незалежности, створення самостійної держави, визволення від чужоземного панування, утвердження власної мистецької культури — мови, літератури, театру, живопису, архітектури тощо.

В Україні на зламі століть у всіх сферах художньої діяльности зароджуються тенденції, співзвучні з духом часу. Багато художників й архітекторів зближуються з прогресивними політичними рухами, що знаходить свій вияв у їхніх творах, про що йтиметься далі. Цей вияв особливо відчутний у мистецтві заходу України. Кінець XIX — початок XX ст.— період, ознаменований інтенсифікацією національної думки, національної боротьби українського народу, що проявилася в активному заснуванні та жвавій діяльності політичних, культурних і мистецьких об'єднань і товариств, студентських гуртків, галицької преси тощо. У мистецтві, зокрема в архітектурі, вбачали силу, здатну підняти народ, дати поштовх духовному відродженню української нації, української культури. „Український стиль" набував глибокого значення, і не так естетичного, як ідейного. Ідея відродження національної спадщини, яскраво виявлена насамперед у сфері архітектури, досить швидко опанувала широкий простір ужиткового й образотворчого мистецтва. Звернення до етнокультурних джерел відкривало перед українськими практиками мистецтва невичерпні можливості. Українська духовність, українське мистецтво стимулювали творчість не лише українців з походження, а й росіян, поляків, євреїв, німців. Таким чином, від романтизму і до сецесії нарівні з природним бажанням сприймати і розвивати українську культуру як складову загальноєвропейського мистецького руху виникає прагнення до вираження власної національної своєрідности і — вже в ракурсі цього — спроба осмислення

свого місця в контексті цілісного світового процесу.

Важливим аспектом естетики модерну в українському мистецтві була програма об'єднання зусиль ремісників і промисловців в організації й естетизації життєвого середовища. Особливий наголос робив на народне мистецтво, ручну працю, тобто на досвід художнього ремісництва. Першими практичними кроками у цьому напрямі були заклики теоретиків української сецесії до наповнення щоденного життя художнім змістом, до надання емоційного виразу предметам щоденного вжитку, до їх поетизації. Красу ремісничих виробів протиставлювано промисловій продукції. Зразком вдалого синтезу краси й ужитковости вважалися вироби місцевого художнього цехового ремесла, які, починаючи вже із XVII ст., на західних теренах України сягнули високого рівня, а також вироби карпатських майстрів. Втілення програми не було важким, оскільки для теренів Галичини періоду сецесії непотрібною була штучна реанімація художнього рукодільництва, бо саме тут воно зберегло життєздатність і тісний зв'язок між міським і сільським середовищами. Парадоксальність нового мислення полягала в одночасному поборенні машинної продукції й проголошенні нових принципів промислової, а також у поєднанні апології унікальности рукоділля з упровадженням стандартизації. Це був наче український варіант синтезу ідей Вільяма Морріса і концепцій Генріха ван де Вельде. Основою зближення художнього ремісництва і промислового мистецтва завжди було прагнення до органічної єдности функціональности й естетики, до глибокого розуміння специфіки матеріалу. У предметах щоденного вжитку мистецька й ужиткова форми, як твердили майстри сецесії, повинні були виникати з єдиного матеріально-технічного процесу, який однаковою мірою опирався на працю ручну і промислову.

Проте теорія промислової естетики не могла знайти широке практичне застосування. Рівень господарського й промислового розвитку міст Галичини на межі XX ст. не був для цього досить високим. Та, попри це, певних результатів усе ж удавалося досягти — різного роду майстерні, невеликі підприємства, ремісничі заклади почали випускати серійну художню продукцію, таку, наприклад, як меблі (меблеві майстерні Л. Шафранського, Ф. Тенеровича, Л. Копеча, Т. Ейзенбарта, М. Павлишака, фірма „Пйотрович і Шуман") — легкі у пропорціях, багато декоровані, функціонально оправдані, з використанням в окремих випадках іноземних взірців, в інших — оригінальних проектів галицьких художників і архітекторів, які провадили активний пошук суто місцевого меблевого стилю, опертого на традиції національного, народного мистецтва; електротехнічне приладдя (фірми „Вольта", „S. Лесняковського"); одяг, етикетки, килимові вироби, значки, кахлі, керамічні плитки (фабрика І. Левинського); кераміка пациківської фабрики; пляшки і скляні декоративні упаковання (фабрика Бачевського). Засновувано також товариства, в яких згуртовувалися художники, що виконували проекти різнорідних предметів повсякденного вжитку для впровадження їх у серійне випродукування. Загальний вплив сецесії на розвиток художнього ремесла збігся із зацікавленням культурою книги, сприяв появі низки палітурних майстерень („Переплетення І. Чернецького", „М. Кривецький і спілка", майстерні А. Герітца, К. Федуна).

Бурхливий розвиток сецесійної архітектури сприяв відродженню і

становленню традиційних видів декоративної творчости, тим більше, що виготовлення високоякісного художнього металу було тривалою традицією на східних галицьких землях. Мистецтво куття і литва, вітражів з їхніми художньо-технічними особливостями, мабуть, якнайкраще відповідало мові й характеру ранньої західноукраїнської сецесії. Вибагливо вигнуті смуги металу, криволінійні графічні контури і локальні кольорові плями „мозаїчних вітражів" цілком відповідали завданням орнаментальної стилізації, які входили до програми синтетичного оформлення інтер'єрів і екстер'єрів будівель. Ковані оздоби часто поєднували з литвом. Металеві конструкції, брами і решітки для сходів та балконів, ліхтарі й паркові огорожі, клямки виготовляли майстерні львівської Художньо-промислової школи, металеві майстерні Я. Дашека, В. Косіби, М. Стефанівського, Е. Готтліба, Й. Свободи, І. Глинчака, С. Конопацького. Мотиви металевих оздоб, що якнайповніше відображали естетику української сецесії зламу XIX—XX ст., часом домінували у вирішенні фасадів, збагачуючи архітектуру своїми пластичними і конструкційними рисами, задаючи ритм іншим деталям оздоблення — ліпнині, контурам вітражних засклень, графіці розписів, рисунку керамічних плиток тощо. Ковані й литі елементи творили наче металеву корону архітектурного середовища міст. Саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами досягнення стильової цілісности й однорідности у творах сецесійного мистецтва. Стилізація як фактор стилетворчий оперувала низкою декоративних способів, які полягали, загалом беручи, у трансформації довільного першовзору, почерпнутого здебільшого з живої природи. Формотворче значення ритму, трактованого у сучасній науці як універсальна естетична категорія і невід'ємна умова художньої цільности, полягало в тому, що він мав уподібнити мистецький твір до живого організму, забезпечити взаємозв'язок окремих композиційних елементів як на площині, так і у просторово-часовому середовищі. Стилізація і ритм були найважливішими складовими пластичної мови нового стилю у синтезі з лінією, орнаментом, барвою, простором. У свою чергу лінія й орнамент були наче стилістичною „формулою", візуальними знаками сецесії. Характер лінії — в одному випадку довгої, хвилястої, плавної, вибагливо звивистої, в іншому — рівної, ламаної, геометризованої, замкненої в квадрати і ромби,— безпомилково вказує на час виконання сецесійного твору, в якому лінія та орнамент набували, крім того, символічного звучання. Орнамент — це ліризм пластичного мистецтва[3]. В орнаменті із силою, не меншою, ніж у картині, відображається душа людини[4]. Особливе застосування орнамент знайшов в українській сецесії, оскільки опирався на невичерпне народне мистецтво, зокрема вишивку, і проявився у творах декоративного, ужиткового мистецтва — вітражах, оздобленнях фасадів будівель, розписах стін. У свою чергу лінія і барва стають символами душевних переживань, цілої гами почуттів. Творці сецесії прагнули у всіх тонкощах пізнати життя і передати його засобами мистетцва.

Внутрішня спорідненість духу сецесії з відчуттями і віяннями романтизму проявилася на межі XX ст. у культурних тенденціях. Меланхолія, сум, хворобливе знемагання, песимістичне почуття безвиході, які були

[3] Olszewski M. Nowe poglądy w sztuce współczesnej // Słowo Polskie.— 1913.— N 108.
[4] Панькевич Й. Про виставку // Діло.— 1905.— № 72.

своєрідною рисою романтизму, на новому історичному етапі перетворилися в ознаку доброго тону. Глибокі грані душевних переживань і настроїв, окремо вихоплені миттєві стани душі знаходили відбиток в улюблених темах і символах. До найважливіших, тісно пов'язаних між собою належали і класичні теми європейського символізму і модерну — самотність, мовчання, тиша, мрійливість. В українському сецесійному мистецтві ці теми теж були активно підхоплені. Вони дістали вияв у таких, для прикладу, творах, як цикл І. Труша „Самотність", декоративний проект О. Новаківського „Мрія", картини М. Стефанович „Терпіння" і „Мовчання". З цими темами були тісно пов'язані теми самотности, безпритульности, трагізму замкнутих у собі людей (графіка О. Кульчицької), мотиви ночі й сонних мрій (рисунки О. Новаківського „Сон", „Прірва"). Байронівський варіант дендизму набуває нового вияву, згущені кольори забарвлюються примхливими тонами кінця сторіччя. Стиль життя художників, поетів, критиків набуває відтінку богемности.

Мотиви катастрофізму і життєвого неспокою часто перепліталися з мотивами вихору, руху, бігу, лету, танцю, які були динамічними еквівалентами біологічної енергії. Нестримний поривчастий рух втілювали в собі хмари, що рвучко плили по небу (лінорит О. Кульчицької „Хмари"), похилені під ураганним несамовитим вітром квіти, трави, дерева (картини І. Труша). Жвавий танець інколи міг бути метафорою ритму життя і узагальненим образом творчости. Тема танцю використовується часто як у декоративній пластиці, так і у вітражах, шпалерах, фресках тощо.

Очевидними стають також протилежні „настрої на межі сторіччя". На противагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритости життя, вирування щирих почуттів, життєстверджної молодости, до відродження суспільства, до всенародности мистецтва. Всі ці прагнення знаходили вираження у певних символах, барвах, композиціях. Метафорою вітальної енергії, стихії життя були вогонь і вода. Ідею „біологічного романтизму" відображали мотиви весни, відродження, молодости, які в окремих випадках набували змісту суспільного, як, наприклад, у серії рисунків і картин О. Новаківського „Пробудження", де юна дівчинка символізує пробудження українського народу.

Незмінно привабливими для творців сецесії були мотиви природи — квітів, дерев, пейзажів рідного краю. Ідею необмеженого, неперервного біологічного розвитку втілювали зображення в'юнких квітів, плюща, пуп'янків, що розпускаються, квітучого дерева. Хоча іконографія знаків флори і фауни була подібною, такою, як у всьому європейському модерні, західноукраїнська сецесія мала все ж свої характерні мотиви, що підкреслювали локальну ориґінальність стилю,— мотиви мальв, барвінку, соняшника, осоки, каштана, сосни, дуба. Сосна була головною ліричною темою краєвидів І. Труша, верби і тополі бачимо у творах К. Сіхульського, квітнучі дерева — в акварелях і графіці О. Кульчицької. Пейзажі рідного краю, яблуні з плодами були частими мотивами керамічних плиток і вітражних полотен, якими на межі XIX—XX ст. щедро оздоблювано житлові кам'яниці та адміністративні споруди. В архітектурному декорі будівель, у живописі, плакатах, книжковій графіці, виробах ужиткового мистецтва знаходили відображення найрізноманітніші мотиви загальноєвропейської флори: троянди, маки, лілеї, хризантеми, іриси, гортензії, бузок, гілки сосни із шишками, колоски пшениці тощо. Незвичним і ори-

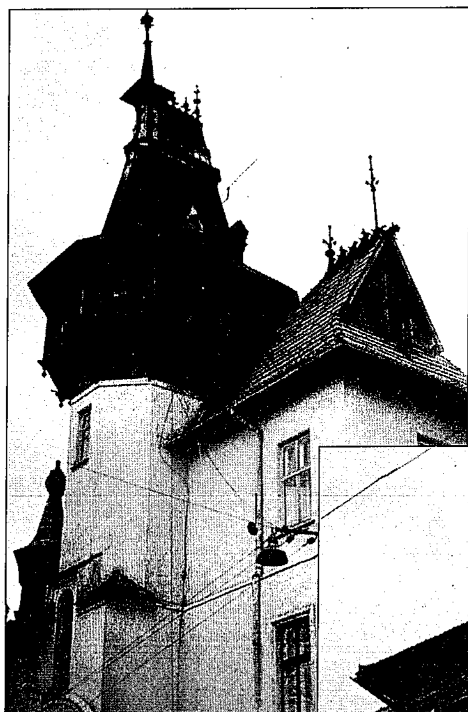
ґінальним було поєднання зображень жіночої постаті, волосся зі струнким стовбуром і кроною дерева (вітражі Львова).

Звіриній емблематиці в українській сецесії теж надавалося різноманітного символічного значення.

Серед зображень оленів, однорогів, ведмедів, котів, вужів особливого романтичного значення митці надавали лебедю як символу туги за тим, що не здійснилося. Зображення лебедя найчастіше можна побачити серед оздоб фасадів будівель, а також у декорі меблів, шпалер. Використовувано також зображення пави як символу елітарности, пишноти, достатку, для декору здебільшого чиншових будинків, щоб підсилити емоціональний, романтичний вираз архітектури. Цей вельми декоративний мотив митці охоче використовували у створенні вітражів, фресок, у книжковій графіці. Його покладено в основу моделювання силуетів жіночих суконь і добору колористики.

Одним із найважливіших елементів іконографії української сецесії, як, зрештою, і символом естетики мистецтва модерну загалом, була жінка і все, що з нею пов'язане. Частинами декору, орнаменту ставали жіночі прикраси, бганки сукні, вуалі, арабескові переплетення довгого волосся, граційні лінії постаті. Популярне в європейському мистецтві апокаліптичне зображення жінки-бестії знайшло активне відображення і в українській сецесії. Зрештою, таке мистецьке трактування жінки мало, вочевидь, суспільне джерело, оскільки жіночий емансипаційний рух у західноукраїнських містах на зламі XIX—XX ст. був модним виявом нового світобачення. Образ жінки заполонив усі сфери мистецького виразу — літературу, театр, живопис, графіку, плакат, вітраж, скульптуру, дрібну пластику та архітектуру. Не лише класичний сецесійний образ жінки-вампа володів уявою творців. Апологія жіночости проявилася в зображеннях жінки — алегорії плодючости природи, у прагненні чуттєвости, думках про неминучість фатуму, у втіленні грації й краси. Саме краса у мистецтві сецесії перетворилася у всеосяжну, глобальну категорію, у предмет обожнювання, в „основного рушія" світового проґресу.

Така тенденція до надання красі ролі „організатора світового порядку", „пересотворювача" життя з'явилася ще на початку XIX ст. і, прокладаючи собі дорогу через позитивізм, прагматичне мислення, з новою силою проявилася на межі XX ст. Красі та її безпосередньому носієві — мистецтву — приписували здатність перетворити життя, перебудувати його за певними естетичними зразками, на началах загальної гармонії й рівноваги. Зрештою, саме естетизм, прагнення естетизувати щоденне середовище людини були однією з основних передумов нового стилю — сецесії. Естетизм створював умови для рівнозначности, рівноправности різних видів мистецької діяльности на шляху до втілення спільної мети. Ужиткове мистецтво, ремісництво дістали можливість стати в один ряд зі станковими видами мистецької діяльности, монументальним мистецтвом, архітектурою. Ремісники і майстри найшвидше і найпростіше втілювали завдання естетизації життя, які ставили перед собою художники, а перед художниками — теоретики. Адже вони наповнювали побут людей гарними предметами, єдиними за своїми стильовими параметрами, зручними для ока і вжитку. Це був результат ідеального розв'язання завдань, у якому переплелися користь і краса як основа діалектичної єдности протилежних начал.



1. Ансамбль дахового перекриття вілли на вул. Мушака, 34. *1899 р. Архітектор І. Долинський*

2. Фраґмент даху і піддашшя будинку № 24 на вул. Мушака

3. Колишній санаторій лікаря К. Солецького на вул. Личаківській, 107. *1906—1908 рр. Архітектор О. Лушпинський*

Суперечливість сецесії не є її хибою, а системотворчою ознакою. У сфері формальній вона виражається у єдності двох начал архітектури — корисного і прекрасного. У сфері соціальній це — орієнтація на потреби всіх й індивідуальні запити кожного, прагнення зробити мистецтво масовим і програмна неповторність кожного проекту, захоплення новою технікою і боязнь машинізації, націленість на сучасне життя і водночас оглядання на традиційність. Така суперечність проявилася й у притаманній сецесії тенденції до злиття мистецтва з повсякденним життям. З одного боку, сецесії невластивим було намагання поетизації буднів, з другого — вона прагнула перемогти повсякденність засобами мистецтва. Протест творців сецесії проти сірости й одноманітности — протест естетичний, несприйняття застою сучасного життя у всіх його проявах.

Об'єднані ідеями і метою теоретики, художники та практики сецесійного мистецтва засновували різного роду мистецькі організації, гуртки, товариства, клуби. У них брали участь як професіонали — художники, критики, представники творчих професій, так і широка публіка. Одним з осередків сецесії, великим полем реалізації її ідей була на початку XX ст. Промислова школа у Львові, довкола якої гуртувалася творча молодь. У школі виховувалися не лише архітектори, а й живописці та скульптори. До програми практичних занять входили архітектурне планування, станкове і монументальне малярство, графіка, метал, вітражництво, кераміка, афіші, шпалери, ткацтво, проектування одягу. Тобто у школі студенти, маючи змогу змінювати різні відділи, здобували універсальну освіту, таку бажану для духу сецесії. Найважливішими товариствами, які згуртовували мистецькі сили західноукраїнських земель, були Товариство для розвою руської штуки та Товариство прихильників українського письменництва, науки і штуки, які провадили активну закупівельну і виставкову діяльність. Українське товариство „Молода муза“ ставило за мету розвиток української мистецької культури в Галичині[5] на ґрунті нових виражальних засобів сецесії та символізму. Товариство об'єднувало під одним дахом письменників, художників, скульпторів, композиторів, музикантів, закладаючи вже лише цим міцну основу синтезу мистецтв в українській сецесії. У виступах, дискусіях, суперечках викристалізовувалися шляхи розвитку нового мистецтва, вони були чинником, що стимулював цей розвиток.

Треба також вирізнити ті угруповання, метою яких був розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в новому руслі. Це — Товариство любителів штуки „Зерно“, яке прагнуло відродити художнє ремесло, прив'язуючи його до місцевих традицій. Подібну мету ставили перед собою Товариство прикладного мистецтва „Золотий ріг“ і „Зеспул“.

Популяризації нових тенденцій в українській архітектурі зазначеного періоду сприяли товариства будівельників, архітекторів (Політехнічне товариство). Популяризували сецесійні тенденції й художні виставки, організовувані у Львові у 1902, 1905, 1909, 1910 рр., у Стрию — 1906 р., Коломиї — 1911 р., у Кракові — у 1905, 1906 рр. Роботи українських митців експонувалися на Всесвітній виставці 1900 р. в Парижі, де „Королівство Галичини та Льодомерії“ було представлене окремим галицьким розділом в австрійському відділі.

[5] Луцький О. Молода Муза // Діло.— 1907.— № 249.

Важливим засобом поширення сецесії були публікації на сторінках галицьких видань „Будучність", „Молода Україна", „Наш край", „Іріс", „Артистичний вісник", „Діло", „Неділя", а також польської періодики. У них докладно висвітлювано культурне і мистецьке життя краю, зокрема виставки, які, починаючи з 1900-х рр., проводилися у східногалицьких містах і мали велике значення для виховання молодих митців. Новий напрям виставкової політики того часу умовно називали „відкритим вікном на Європу", бо завдяки йому українські художники, критики, теоретики мистецтва сецесії дістали можливість безпосередньо відчути бурхливу силу європейського модерну. Крім того, галицька преса рясніла критичними статтями, подекуди гострими дискусіями, викликаними кожною наступною виставкою. Властиво, мистецька критика на сторінках періодичних видань була не лише своєрідним відображенням панівної моди, а й активним виховником естетичних смаків шанувальників мистецтва, завдяки чому рівень критики і знання мистецтва на зламі сторіч відчутно зріс. Поступово формувався певний рівень духовної культури з тісно переплетеними структурними зв'язками всіх мистецьких проявів, що логічно вело до втілення провідної ідеї сецесії — синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв був основною характеристикою естетики модерну в українському мистецтві. Передача відчуття взаємопроникнення, взаємодії та взаємозв'язку цілого і кожного окремого елемента була однією з мистецьких проблем, яку спробувала розв'язати сецесія.

Насамперед треба зазначити, що питання синтезу мистецтв не вперше постало перед теоретиками і практиками стилю саме в період сецесії. Постулати синтезу пронизують естетику українського романтизму, який розглядав живопис, музику, поезію, архітектуру як явища одного художнього мислення. Симптоматично, що в період сецесії, як свого часу в добу романтизму, ідея синтезу мистецтв заполонила уяву митців саме тоді, коли в практиці мистецтв він почав руйнуватися і поступово втрачатися. Синтез пробував реалізуватися не лише в художніх видах мистецтв, а й в інших сферах діяльности. Спочатку в романтичному мистецтві, а через сторіччя у сецесійному, можливість зближення різних видів мистецтв з музикою знову заволоділа умами творців. Ідеї кольоромузики, які зародилися в добу романтизму, викликали нове зацікавлення в епоху сецесії.

Пульсуючий ритм асоціювався у сецесії з музикою. Музичний такт, реприза виразно проявлялися в орнаментально-лінеарній мові сецесійного малярства, графіки, в ритмічних повторах почергових елементів композиції, мазках пензля, рисках, лініях, кольорових плямах. У живописних зображеннях знаходили втілення елегійно-співані мотиви („Гуцульська мадонна" К. Сіхульського). Відповідно і в архітектурі ліплені орнаментальні оздоби інспірували до емоційних музичних творів, у яких почергова зміна forte і piano разом з акцентами-„синкопами" творили пишні декоративні фризи на фасадах та в інтер'єрах будівель. Синкретизм музики й архітектури був набагато глибший за суто зовнішні асоціації. Найважливіші елементи і виражальні засоби музичної мови — композиція, гармонія, лад, ритм, динаміка розвитку і руху — притаманні були й архітектурі. Архітектура того часу, як і музика за своєю природою, відзначалася особливою динамічністю. Музика була близька до архітектури великою вагою в ній ритму, мірою художнього абстрагування від конкретного життєвого матеріалу (в архітектурі це проявлялося у стилізуванні),

винятковими можливостями відображати не окремі сторони і деталі життя, а саму його суть, серцевину, природу і природність.

Про театр теж почали говорити як про можливу основу для нового синтезу, де є взаємопроникнення всіх видів мистецтв. Сцену вважали таким місцем, де міг з'явитися синтетичний мистецький твір у просторі й часі[6], де музика, слово, малярство і „жива скульптура" (пластичний вираз акторів) могли об'єднатися в єдиному емоційному акорді. На початку XIX ст. мрії романтиків про театр як про основу синтезу не були реалізовані. На межі XX ст. театральне мистецтво відчутно активізувалося, втягуючи у процес свого розвитку не лише акторів, режисерів, драматургів, а й літераторів, композиторів, художників, архітекторів. Таким чином, участь, сказати б, суміжних мистецтв у театральному синтезі ставала помітнішою, ніж раніше.

Взаємодія і взаємовплив різних видів мистецтв у період сецесії приводили до їх взаємопроникнення, а інколи і до взаємоперетворення. Певна річ, прояви подібних тенденцій уже спостерігалися в попередніх мистецьких стилях, зокрема в ґотиці. Оздоблення архітектурних фасадів скульптурними формами каріатидів і атлантів було відоме з давніх часів, проте саме в сецесійному мистецтві не лише скульптура діставала можливість стати архітектурною деталлю, органічною частиною конструкції, наділеною конкретною функцією, а й цілі архітектурні споруди наче перероджувалися в скульптурні об'єми, створюючи довкола себе умовний простір, не приховуючи при цьому внутрішнього облаштування і конструкції. Споруда тоді перетворювалася на своєрідну порожнисту скульптуру, наділену всередині архітектурною функцією. Саме в сецесії таке перетворення, така взаємодія і взаємоімітація архітектури, скульптури, предметів ужиткового мистецтва, живопису досягає найвищого рівня і стає прикметною рисою естетики мистецтва модерну.

Тенденції до взаємовпливів проявлялися у скульптурі та творах ужиткового мистецтва. Приклади таких проявів відомі й раніше. Дрібна пластика використовувалася, зокрема, у виготовленні побутових предметів. Призначення їх, проте, було цілком очевидним і конкретним. У сецесії предмети побутового вжитку — світильники, вази, підставки для квітів, клямки тощо — набувають виразно скульптурних форм, сповнених пластичности, високого естетизму, емоційного виразу. Пряме призначення таких предметів або повністю завуальоване, або мистецьки підпорядковане побутовому. Водночас, навпаки, часто виявлялося тяжіння скульптури до предметів ужиткового мистецтва. Такий скульптурний твір призначався переважно для оздоби інтер'єру.

Неминучими були взаємовпливи та взаємоімітація мистецтва графіки, вітражу і монументально-декоративного живопису. Характерною особливістю останнього стає перетворення живописної поверхні у площину стіни, чому сприяє ставлення художників до площини як до елементу, який не підлягає роздрібненню і руйнуванню. Водночас у живописних творах — і станкових, і монументальних — проступає тенденція до оперування локальними барвними пластичними площинами в поєднанні з пружним контуром, що, наче волокна нервів, пронизує живописне полот-

[6] Tenner J. O twórczości aktorskiej // Krytyka.— 1904.— N 8.— S. 142—144.

но, об'єднуючи кольорові деталі зображення в композиційну цілість. Такий хід вносив у живописний твір елементи площинности, графічности і наближав мальовані твори до вітражних полотен.

Частими були явища зворотного тяжіння — вітражів до монументального живопису, а в окремих випадках — і до станкового (кабінетні вітражі). Найвиразніше ця тенденція проявилася у храмових вітражах, які ставали наче органічним продовженням настінних розписів, прозорою монументальною картиною, яка трансформувала реальне світло у безконечно змінну субстанцію, надаючи внутрішньому простору храму нової синтетичної якости, несподіваного світлобарвного звучання. Світло посилювало звучність кольорових сеґментів, демонструючи витончене мистецтво перетворення сонячного світла у „надсвітло", у „світло краси". Завдяки введенню у структуру сюжетних вітражних полотен пейзажних мотивів і архітектурних елементів вітражі ставали співзвучними з релігійними картинами (в окремих випадках — навіть зі зразками, почерпнутими з мистецької спадщини Відродження). Наближало кольорові засклення до творів малярства і використання прийомів розпису на склі, які поглиблювали враження об'ємности фіґур, складчастости драперій і шат, природности ликів та створювали ілюзію просторовости в абсолютно площинних зображеннях.

Внутрішня спорідненість храмових вітражних полотен з творами монументального живопису визначила цікаву перспективу вітражів як елемента декору в житлових кам'яницях. Багата палітра таких вітражів наближала їх до творів станкового живопису. Найяскравішим прикладом може бути вітраж, встановлений в одинадцятиметровому віконному отворі сходової клітки кам'яниці на нинішній вул. Герцена, 6 у Львові. Цей вітраж, залишаючись твором монументального мистецтва, вирішував завдання, притаманні станковому живопису. Для створення колірного ладу засклення було використано близько сімдесяти відтінків різнобарвного скла. До того ж те, як скомпоновано вітражне полотно з великим пейзажним зображенням, дуже близьке до природи імпресіоністичного малярства.

Здатність різних видів мистецтва зближуватися переносить акцент дослідження з проблем синтезу на питання естетики і формотворення в сецесії, одним з яких було відродження пластичности мас в архітектурі, відродження, яке ріднило її з іншими просторовими мистецтвами свого часу. Архітектура періоду сецесії стала головним вогнищем формування проявів синтезу і формотворення. Цілісність і єдність предметно-просторового середовища досягалася не лише за допомогою загального для всіх речей, деталей і об'єктів принципу побудови форм зсередини назовні, об'єднаного спільністю пропорційного ладу, а й візуальною єдністю трактування форм, які парадоксально зіставлялися з браком однорідности в обрисах самих форм.

Квінтесенцією сецесії була її внутрішня органічність. Тому кожна деталь, елемент, навіть орнамент екстер'єрів та інтер'єрів споруд виводилися з тієї самої основи, що й об'ємно-просторова композиція загалом. Був вироблений єдиний принцип: усі елементи архітектурного середовища будувалися на основі саморозвитку зсередини назовні. У запроектованих інтер'єрах кожен предмет був наче народжений замкненою всередині вітальною силою, якій опирається, з якою взаємодіє. Архітектор робив усе

можливе для того, щоб унаочнити цю взаємодію і цілісність. Поставали ритмічні, розраховані на тривале сприйняття в часі композиції, які передбачали багато точок огляду в процесі переміщення у просторі. Цим композиціям притаманні неповторні, властиві лише сецесії риси — нерегулярність і неперервність. Якщо нерегулярність була загальною прикметою архітектури на межі XX ст., то нерівномірність ритму — запорукою її неповторности.

Дослідження естетики модерну в українському мистецтві дає змогу зрозуміти своєрідність цілісности модерну, виявити спорідненість стилістики архітектури й ужиткового мистецтва зі стилістикою образотворчого мистецтва і організацією всього предметно-просторового життєвого середовища людини.

Rostyslava HRYMALIUK

CERTAIN ASPECTS OF MODERN AESTHETICS IN UKRAINIAN ART AND ARCHITECTURE OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

The author considers a critical period in the history of Ukrainian art and architecture — a transition from the epoch of historicism to modernism. She discusses the achievements of Ukrainian art at the turn of the 19th century in the context of artistic processes in Europe. The article describes the search for national identity in Ukrainian art and architecture. It examines the activity of various art groups, societies, and clubs, the environment of which gave rise to new aesthetic ideas and made it possible to form the theoretical basis of modernism. The role of these art groups in the development of new Ukrainian art is elucidated.

Олег РИБЧИНСЬКИЙ

ЯЗЛІВЕЦЬ — МІСТО РЕНЕСАНСУ

Історичне місто — це просторове втілення часових нашарувань здобутків міської спільноти, різних етнічних громад у всій сукупності впливу різноманітних чинників. Долі міст різняться: одним — уславлення, іншим — забуття. Уславлені — постійно перед очима, забуті — у тіні. Натомість у забутих є те, що уможливило возвеличення інших. Пошуки і реконструкція забутого і вже, на жаль, назавжди втраченого зумовили язлівецькі студії.

Язлівцеві присвячено понад п'ятдесят публікацій, з-посеред яких виділяються дві найголовніші — Садока Баронча „Язлівецькі пам'ятки" та Богдана Ґверкена „Язлівецький замок". Незважаючи на число публікацій, ренесансний феномен цього міста ще не був визначений і повністю описаний.

Досі не встановлений час виникнення міста. На цьому питанні вперше у XIX ст. зосередив увагу С. Баронч: у 1820 р. мандрував від міста до міста ксьондз Мінас Пезешгянц Мехітарист і збирав відомості про вірмен, які видав у вірменописемній книзі „Подорож до Лехістану", опублікованій у Венеції 1830 р. Тут на сторінці 129 міститься опис Язлівця: „[...] старовинне місто на Поділлі, особливо прославлене тим, що в ньому мешкали різні народи. У цьому місті вірмени піднялися так високо, що отримали від польського короля різноманітні вільності та права. Мали тоді свій власний суд, війта, суддів і навіть свого єпископа. У тих часах найзнаменитішими мешканцями міста були вірмени, які тут заклали фортецю і збудували багато будинків з вірменськими написами і криницями. Вірменський костел гарний і величний, збудований з каменю на узгір'ї на честь Богородиці, поряд з яким пливе мала річка. Тепер немає вірмен, деякі переїхали до Львова, інші до Кам'янця-Подільського і Снятина. Старці розповідали нам, що за легендою вірмени з Кафи або Теодозії, залишивши село Вірмени над Смотричем, переїхали до Язлівця"[1]. Згодом у своїй розвідці С. Баронч зробить примітку: „[...] мені говорили також, що вірмени приблизно у 1060 р., вийшовши з міста Ані, прибули на Поділля. Відпочиваючи в улоговині, оточеній трьома узгір'ями, яка була подібна до східних країв і була зручна для випасу отар овець, збудували там замок і заклали місто під назвою Ясло-Овець". З тексту привілею 1615 р. можна

---

[1] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— Lwów, 1862.— S. 18.

робити висновок, що вірмени наприкінці XVI ст. прибули до Язлівця[2]. Вірменський учений В. Григорян уважає, що, найімовірніше, Язлівець виник у першій половині XIV ст.[3] З цією версією узгоджуються результати досліджень Б. Ґверкена у замку.

Завдяки аналізу архівних матеріалів дослідники встановлюють етапи заселення вірменами Язлівця. Так, В. Григорян цитує З. Обертинського щодо питання виникнення у Язлівці вірменського самоуправління або парафії, оскільки „в іменних списках мешканців Язлівця, які збереглися від 1530 та 1542 рр., вірмен не знаходимо"[4]. С. Барончч пише, що у вірменомовній „Загальній географії", виданій у Венеції 1803 р., вірменам приписано заснування фортеці в Язлівці, коли ж насправді „вірмени лише брамку вірменську збудували і яка під загрозою завалу була розібрана кількадесят років тому"[5]. Вірмени отримали в Язлівці особливий статус. У привілеї Яна Юрія Радзивілла 1615 р. зазначалося: „Усі вірменські будинки є вільними, щоб у них жоден з наших слуг не наважувався ставати на перешкоді у купецькій торгівлі, для яких призначаємо вільні місця в ринку без перешкод від жидів та інших людей"[6].

Станіслав Конецпольський у 1643 р. дав вірменам черговий привілей та уточнив особливість їхньої діяльности: „[...] для того, щоб із зацікавленням для оздоблення міста почали будуватися"[7]. З актів вірменського суду в Язлівці відомо, що місцеві вірмени підтримували зв'язки з торгівцями Кафи, Серета, Підгайців, Городенки, Львова та Кам'янця[8]. Великий вплив на громадське життя Язлівця мало „братство завзятців". Статут „братства завзятців" цього міста, затверджений 1658 р., свідчить, що вірмени завжди були активними захисниками Язлівця[9]. Значні розміри вірменської колонії підтверджуються також тим, що вона продовжувала розвиватися, незважаючи на переїзд у 1585 р. частини колоністів у Замость, куди вони були запрошені засновником цього міста Яном Замойським[10]. В. Григорян зазначає, що вірменські рукописи з Язлівця, збережені до сьогодні, свідчать про те, що в цьому місті жили й творили видатні майстри — деякі з них, можливо, переселилися сюди з інших міст та продовжували працювати, мали своїх учнів і послідовників[11].

Економічний розвиток міста зумовлювався зручним географічним розташуванням, а цьому сприяв торговельний тракт „Віа Реґія", який сполучав Львів з Молдавією[12]. На високий економічний рівень впливали власники міста та даровані ярмаркові дні. З королівських привілеїв відомо, що тимчасовими власниками була родина Сенявців, з них Микола,

---

[2] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 77.
[3] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— Ереван, 1980.— С. 100.
[4] Там само.
[5] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 19.
[6] Там само.— S. 76.
[7] Там само.— S. 96.
[8] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 107.
[9] Там само.
[10] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце // Архитектурное наследство (Москва).— 1986.— № 34.— С. 166.
[11] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 109.
[12] Там само.— С. 101.

дідич нового і старого Язлівця, 1519 р. отримав звільнення від чопового на два квартали і на ярмарок у день св. Катерини. Той же Микола, уже галицький хорунжий, додав у 1523 р. для свого міста у Червоногородському повіті поновлення давнього ярмарку на св. Магдалини[13]. У XVII ст. Язлівець став серйозним торговельним конкурентом Львова, тому львівські купці зверталися до польського короля з проханням, щоб він заборонив проведення язлівецьких ярмарків[14]. Зацікавлення торговельним та промисловим потенціалом Язлівця настільки актуалізувалося, що 12 червня 1659 р. король видав осібний привілей львівському міщанинові Якубу Боїмові для податкових зборів[15].

Першого серйозного знищення Язлівець зазнав у час турецької окупації. Після звільнення місто, за словами француза Делерака, було таким: „Усі описані тут місця є зараз у стані повної руїни після довгих турецьких воєн. Однак, незважаючи на таке страшне спустошення, видно з залишених решток повалених і порослих мохом будинків і решток мурів, що Язлівець був колись одним з найгарніших і найбагатших міст Польщі. Щодо величини, то Язлівець мало поступався Львову, а в певні періоди відбувалися у ньому славні ярмарки, на які приїжджали купці зі Сходу, з Греції, Туреччини, Вірменії та Аравії“[16]. З часами турецької окупації пов'язаний також порятунок святих цінностей: „У 1672 р. настала Туреччина, після якої велика руїна справжнім вогнем і мечем спустошила добра пограниччя, відібравши спершу фортецю Кам'янець і потім ціле Подільське воєводство. Уже й Язлівець змушений був піддатися, після чого з образом Найсвятішої Діви Марії виїхали деякі вірмени. Вони оселилися в Бродах на Волині, в добрах Конецпольських коло фари за тогочасного пробоства ксьондза Чешика. За короткий час зайнялося місто, а потім дзвіниця, фундований костел згорів, лише образ та кілька речей врятовано. Той образ був врятований від вогню Шимоном Пірсадою. Принесений до склепу кам'яниці св. п. Марка Никоровича; там його доглядали, лампа день і ніч горіла, аж потім, після впорядкування костелу, образ знову спроваджений до єпископа — до костелу, в якому був вірменським пробощем ксьондз Ян Мелконович. У 1692 р., за часів львівського вірменського архиєпископа Вартана Гунаняна і єпископа Деодата Нерсесовича, образ привезли до Львова і розташували у катедрі“[17]. На початку XVIII ст. невеличка кількість вірмен повернулася до міста[18]. Незважаючи на це, його відродження так і не відбувалося. І вже під час свого візиту у Язлівець 1820 р. М. Бжишкян записав: „Зараз немає тут вірмен, половина з них переселилася до Львова, а інша половина в Кам'янець та Снятин“[19].

Після спустошення місто упродовж ста років не могло вже належним чином розвинутися. Відомості стосовно економічного та промислового ста-

---

[13] Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym.— Warszawa, 1844.— S. 980.

[14] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 101.

[15] Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1882.— T. III.

[16] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 128.

[17] Там само.— S. 17.

[18] Там само.— S. 131.

[19] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 116.

ну, зазначені в актових записах, свідчать: у 1765 р. в місті було 20 шинкарів, 4 крамарі, 6 кравців-католиків, 9 кравців-жидів, 22 ткачі[20]; у 1775 р.— 22 кушніри, 24 шевці, 31 ткач, 4 мельники[21]. Тут для порівняння треба уявити стан Язлівця перед турецькою окупацією: за інвентарним описом 1672 р., місто було огороджене земляним валом з кам'яними брамами — вірменською, броварною та польською. Відразу за польською брамою, через яку місто поєднувалося з замком, розташовувалися квартали міських ремісників — українців та поляків. Поряд був Польський ринок, оточений кам'яними будинками, у яких мешкали вірмени. Далі розташовувалися квартали, заселені членами двох вірменських громад — одна з них об'єднувала вихідців з сусідньої Волохії. Площу центрального ринку оточували будинки євреїв, серед яких були купці, орендатори, ремісники, власники яток та крамниць. У єврейській громаді були переселенці з Володимира-Волинського, Коломиї, Меджибожа, Могилева, Ряшева, Червоногорода, Шаргорода, Яришева та Турки. Загалом у місті мешкало 65 єврейських родин, а також близько 400 родин українського та польського міщанства, 120 вірменських та 15 родин польської шляхти. На загал гараздовитий Язлівець вигідно відрізнявся від розорених міст Летичівського повіту[22].

Другим спустошенням Язлівця стали розграбування та експерименти Першої світової війни. Після артилерійських обстрілів та авіаційних бомбардувань російської армії 1916 р. місто перетворилося на суцільну руїну. Міжвоєнний період не став часом відбудови, а в другій половині XX ст. Язлівець повністю марґіналізувався. Доля міста склалася не найкраще: конкурент Львова через воєнні руйнації занепав, ставши пам'ятковим міфом.

Насправді місто було не лише естетично вишуканим, але й природно гармонійним. Ландшафт території зумовив пластичне формування образу Язлівця. Така органічна унікальність міста привертала увагу тих, хто описував його в минулому. Француз Делерак у 1685 р. писав про Язлівець так: „Був тоді Язлівець повністю показним містом. Широкі вулиці проходили між подвійними рядами мурованих кам'яниць, оздоблених ліпними прикрасами і написами руською і польською мовами. На найвищих місцях височіли муровані костели і церкви, завдяки чому вже здалеку місто вражало дуже привабливим силуетом. Неподалік латинських костелів містилася також гарна жидівська синагога. У підніжжі пагорба в головній частині міста стоять грецькі церкви з цвинтарем, заповненим пірамідальними пам'ятниками з написами слов'янською мовою, подібними до написів на деяких міських кам'яницях"[23]. С. Баронч, аналізуючи опис, зробив примітки: „Видається, що Делерак під словом грецькі розумів церкви руські, оскільки греків було у Язлівці небагато і вони не могли мати свого власного костелу. А може, це був вірменський костел, про який Делерак зовсім не згадує, а їх було два у Язлівці. На горі за бучацькою брамою був цвинтар, на це вказують людські кістки, які у 1860 р. було відкрито

[20] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 200.

[21] Там само.— S. 205.

[22] 100 еврейских местечек Украины. Исторический путеводитель.— Санкт-Петербург, 2000.— Вып. 2.— С. 30.

[23] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 127.

при розкопуванні бучацької дороги"[24]. Користуючись цією інформацією, В. Григорян також твердить, що вірменський цвинтар був розташований на пагорбі біля бучацької брами[25]. Натомість у Йосифінській метриці згадуються старий цвинтар при парафіяльному костелі, цвинтар при костелі отців домініканів[26], площа Жидівське окописько[27], цвинтар новий великий[28], старий цвинтар при вірменському костелі та старий цвинтар при руській церкві[29]. Міські некрополі розташовувалися безпосередньо при конфесійних та національних святинях. Винятком є єврейський цвинтар, винесений за межі міста, натомість розташований неподалік синагоги. У XIX ст. барон Блажовський звів на території нового цвинтаря неоготичну каплицю, яка стоїть і сьогодні, але занедбана, у стані руїни.

У другій половині XIX ст. історик А. Шнайдер зацікавився Язлівцем і зробив такі записи: „Язлівець — місто, повіт Бучач, пошта і латинська та греко-католицька парафії в місті. Простір ґміни: заклад зимного купання, руїни замку, копання Рудого — ґрунти, Червона криниця — сіножаті, мурована церква — давніше вірменський костел, бучацька брама — сліди, за бучацькою брамою — частина поля, де була шибениця, луги над Стрипою, міські пасіки — на лугах, Бабин вир — поле і пасовища, довгий луг — поле, Антонів луг коло заліщицької межі, міські пасіки — на кам'яному горбі, альтанка Потоцьких — на кам'яному горбі, Княжа поляна — під заліщицьким лісом, Міська поляна — під заліщицьким лісом, знищена Золота кам'яниця на вул. Вірменській, Вірменська вулиця, Домініканський монастир і костел — знищені; Дзюрин — місцевий потік, який згадують у старих документах як струмок Дзюрин. Парафіяльна латинська ґміна: колись домінікани, парафіяльні сади, сад офіцерського дворика. Костел Вознесіння Д[іви] М[арії] парафіяльний мурований, посвячений 1838 р. Латинську парафію заснував 1436 р. Теодорик з Бучача, дідич Язлівця — підтверджена фундація 1467 р. Каплиця латинська мурована на цвинтарі. Монастир непокалянок з монастирською каплицею закладений на замку 1863 р. за Мартина Доровського[30]; мурований замок, мурований костел, мурована каплиця на цвинтарі за містом, каменоломня, потік Ольховець, потік Язлівчик, толока — орні поля, кам'яний горб — ліс, узгір'я, язлівець — пасовища, Середня дорога — орні поля, гайки — орні поля, за долиною Сандицького — орні поля, зади — орні поля, рудки — пасовища, язлівецьке поріччя — поле"[31].

У 30-х рр. XX ст. на території язлівецького замку проводив дослідження архітектор Б. Ґверкен. Згодом вийшла друком монографія з докладним аналітичним матеріалом, визначеними етапами розвитку та порівняльним аналізом у контексті Європи та реґіону[32]. „Місцерозташу-

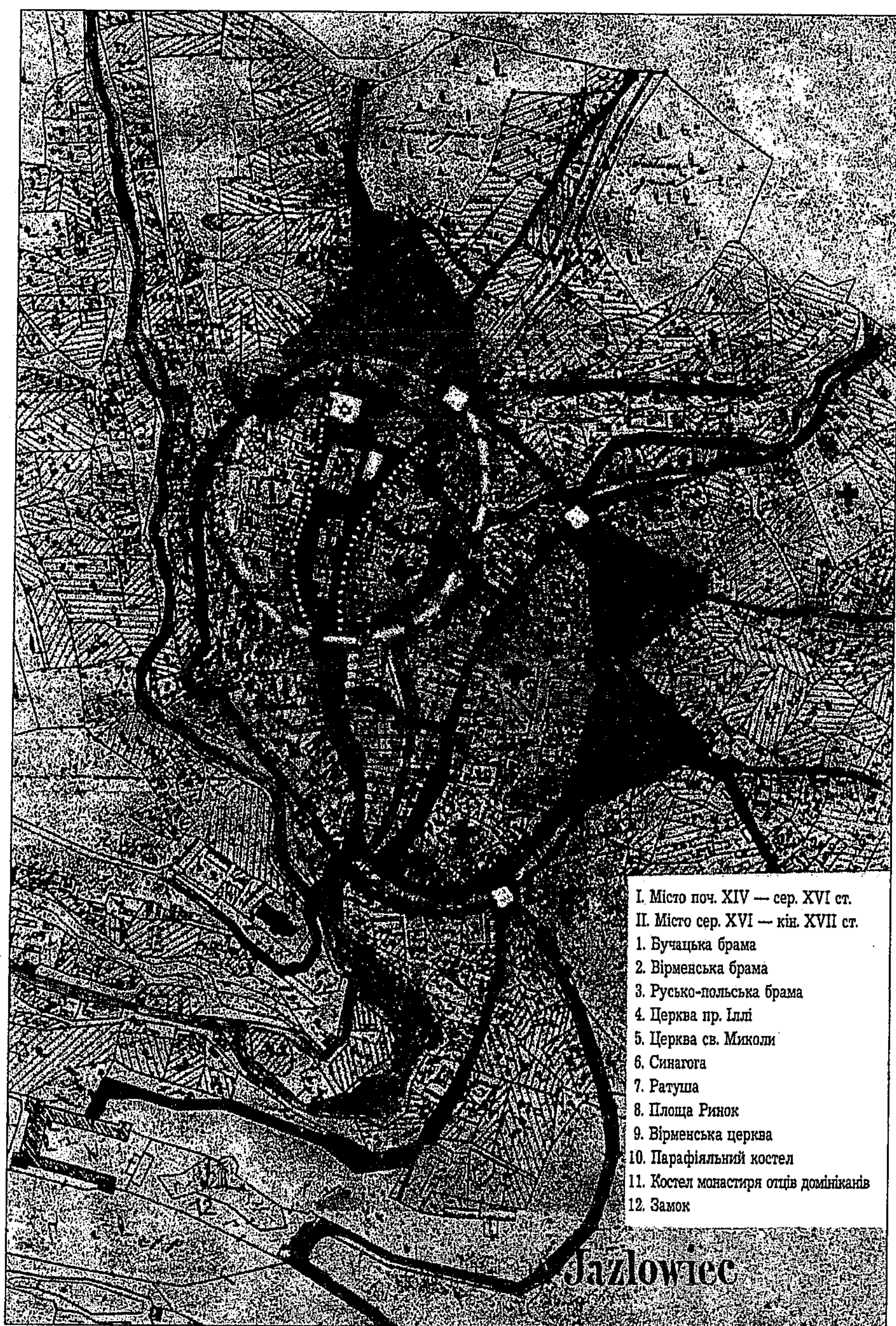
[24] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 128.
[25] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 105.
[26] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 19, оп. X, спр. 97, арк. 6 зв.
[27] Там само.— Арк. 10 зв.
[28] Там само.— Арк. 11 зв.
[29] Там само.— Арк. 20 зв.
[30] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. II (Теки Шнайдера), спр. 13, арк. 80—80 зв.
[31] Там само.— Арк. 86.
[32] Guerquin B. Zamek Jazłowiecki.— Warszawa, 1967.— 152 s.

вання язлівецького замку унікальне — гора на південному боці досить висока, стрімка і скеляста з трьох боків, дозволяє приступитися лише з боку міста. На цій горі стоїть замок, міцно збудований з каменю і цегли, нерегулярної форми, перед брамою замку простягнувся широкий дитинець для військових тренувань, на якому може вишикуватися три тисячі жовнірів. Будівля замку зовсім нерегулярна, не має ознак старожитності. Вежі, окопи, наріжники на гармати, склепіння, крила, вали, підземні льохи цілювали розкішшю і захищеністю. Але вражала понурість помешкань, які нагадували паризьку бастилію"[33]. У XVIII ст. замок занедбали настільки, що „у 1783 р. міський язлівецький уряд вийшов на обстеження старого замку, у якому є каплиця, де був образ Найсвятішої матері Ченстоховської. А тепер той образ до міської фари перенесли — бачили, що у тій каплиці мури виваляні, і підлога вивалена, і там знаходиться гріб, де тіла утриманих лежать, і до тієї могили діра вивалена у склепінні на три лікті, а у тій могилі погнилі труни"[34]. У 30-х рр. XX ст. Управління консервації Львівського, Тернопільського та Станіславівського воєводств завело облікову картку пам'ятки, у якій написано: „Язлівець, руїни замку, епоха — XV/XVI ст., власник монастир сс. Непорочного зачаття. Обміри — план М 1:100. Цей замок існував тут уже у XV ст., заснований Язловецькими, відгалуженням заможної родини на Русі Абданків-Бучацьких. Теперішні руїни походять з часів перебудови замку, яку здійснив гетьман великий коронний Юрій Язловецький (1575). Після Язловецьких перейшов він у руки Чурилів, Вольських, Белжецьких, Одривольських, а потім по викупі до Конецпольських. У 1672 р. піддався без обстрілу туркам, але скоро знову повернувся до Польщі. Повторно здобутий військом Ібрагіма Шайтана-паші в 1676 р., пробув під пануванням невірних до 1684 р. Лише переможний похід короля Яна III звільнив його від турецьких рук. У XVIII ст. деякий час належав Любомирським, а в 1746 р. був куплений Ст. Понятовським. Батько короля Ст. Авґуста не дуже дбав про стару фортецю. Поряд вибудував палац, у якому тепер розташовано монастир сс. непокалянок, через це замок перетворився у руїну. Розвалини замку в Язлівці є найгарнішими руїнами у східній Малопольщі. Розташовані вони на хребті досить високого узгір'я, оточеного з трьох боків рікою Вільхівцем. До старого замкового дитинця дістаємося через квадратну вежу, всередині виразні сліди більших та менших житлових будинків, у глибині широкі пивниці. Замок збудовано у кількох рівнях залежно від території, має добре збережені оборонні мури двометрової ширини зі стрільницями. Головний оборонний бастіон знаходився з боку колишнього палацу Понятовських"[35].

Замок не міг розвиватися окремо від поселення, тому для об'єктивности було проведено урбаністичні студії міста. Основними картографічними джерелами при виконанні урбаністичних студій Язлівця стали карти фон Міґа та кадастрова карта. Найточнішим джерелом є кадастрова карта, натомість з допомогою карти фон Міґа вдалося локалізувати місця розташування сакральних споруд. Унаслідок проведення аналізу картографічного та джерельного матеріалів встановлено, що місто розвивалося у два етапи (Іл. *1*).

---

[33] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 128.
[34] Там само.— S. 209.
[35] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-46/19, арк. 589—590.



1. Реконструкція плану Язлівця. *XVII ст.*

Перший етап: місто розташовувалося у межах ріки Вільхівець та струмка Язлівчик. Воно мало невеликі розміри, обмежені оборонними укріпленнями, дві брами та всередині видовжену ринкову площу. У центрі цього міста розташовувалися дві руські церкви, ймовірно, дерев'яні. Через обмежені розміри поселення та домінування на першому етапі руської культури польський римо-католицький костел будується за межами міста. Перший етап хронологічно обмежений початком XIV — серединою XVI ст.

Другий етап: завдяки заселенню вірмен місто розширилося на південно-східних територіях колишнього передмістя. Саме тоді збудовано вірменську церкву, нові оборонні укріплення та брами, збільшилася у довжину ринкова площа, створена нова вірменська площа, перенесено у місто римо-католицький костел, збудовано синагогу та реконструйовано замок. Другий етап хронологічно обмежений серединою XVI — кінцем XVII ст. Починаючи з XVIII ст. до сьогодні місто занепадало.

Функціонування міста та гарантування привабливости його економічного розвитку реалізувалися завдяки надійним укріпленням. Оборонні укріплення Язлівця зафіксовані на карті України Г. де Боплана 1648 р. та на романтичній картині Ж. Мартіне „Язлівецький замок під час облоги 1684 року“[36]. На карті фон Міґа 1779—1782 рр.* та на кадастровій карті Язлівця 1827 р.[37] не виявлено решток оборонних укріплень. Про якісні показники обороноздатности язлівецьких фортифікацій свідчать такі факти: „У 1648 р. Язлівець витримує облогу і штурм козацького війська Б. Хмельницького“[38], „турки не захопили міста у 1672 р., аж у 1676“[39]. Під час облоги міста козаками героєм Язлівця став Богдан Сеферович, родом з Вірменії і замолоду вивчений військовій справі. Б. Сеферович на чолі зібраної власним коштом дружини відбив напад козаків[40].

У Язлівець можна було потрапити через вірменську, жидівську і русько-польську брами[41]. Будівництво вірменської брами почав знаменитий язлівецький купець Мінас Сиринович. З його заповіту, складеного 15 березня 1672 р., дізнаємося, що завершення будівництва він доручив своїм синам. Вірменська брама була зруйнована у 1800 р.[42] Найстаршими брамами міста були русько-польська та жидівська (уживано назву Броварна). Їх збудували у другій половині XVI ст., вірменську — у другій половині XVII ст. Окрім брам, було зведено кілька веж та бастей. Проведений аналіз картографічного та описового матеріалів дав змогу визначити місця їх імовірного розташування, а також кількість — близько шести об'єктів. Беручи до уваги той факт, що язлівецький замок мав „багато коминів“, можемо вважати, що писалося про бланкування мурів. Архітекту-

---

[36] Guerquin B. Zamek Jazłowiecki.— S. 13. Картина зберігається у збірках музею в Мюнхені. Автор при написанні статті аналізував лише репродукцію, опубліковану у праці Б. Ґверкена.

* Автор вдячний за допомогу в отриманні карти фон Міґа архітекторові-реставраторові М. Бевзу.

[37] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 14, спр. 111, арк. 3.

[38] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 98.

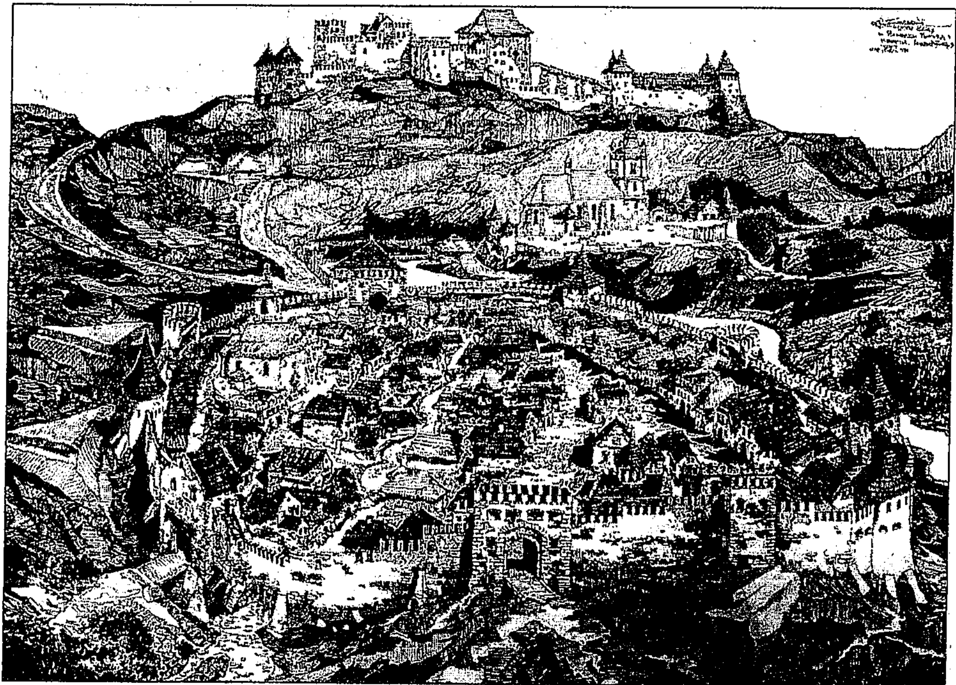
[39] Там само.— S. 17.

[40] Там само.— S. 99.

[41] Там само.— S. 115.

[42] Там само.— S. 105.

ра замку визначала архітектуру міста, тому міські мури та бастеї могли також мати бланкування (Іл. 2).



2. Панорама Язлівця. XVII ст. Реконструкція автора

Вежі, бастеї, брами та мури будували з каменю. З огляду на те, що на романтичній картині Ж. Мартіне зображено бастіони, можна припустити наявність цього типу оборонних укріплень у Язлівці. Збережені декоративні обрамлення вікон та брам замку підказують, що оборонні споруди міста мали подібну декорацію. У Язлівці замок та міські укріплення взаємовизначалися естетичними вимірами. Стиль Ренесансу відобразився в архітектурі замку та оборонних укріплень міста. Формування оборонних укріплень відбувалося у два етапи: спершу укріпили ту частину міста, де була ринкова площа, а вже потім ділянку в околицях вулиці Вірменської. Приєднання вірменської частини відбулося у другій половині XVI ст.

Функціонування і розвиток міста неможливі без ряду господарських та інженерних споруд. Істотну роль в економіці Язлівця відіграли вірменські склади закордонних товарів, збудовані у першій половині XVII ст.[43] Це були великі і надійні споруди, зведені з дерева та каменю. Їх архітектурне вирішення, без сумніву, підпорядковувалося домінуючій ренесансній стилістиці Язлівця. Значні прибутки приносили місту млини, зо-

[43] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 97.

крема, у 1741 р. за вірменською брамою був млин, який змила повінь[44]. Велика повінь сталася 27 липня 1747 р.: „Знесло броварну винницю, зірвало старий мурований міст на шляху до міста від Броварів, зруйновано будинок Яна Римара, знесло будинок кравця Яна Гнядкевича, зруйновано будинок Мартина Адамовича, мур, який був навколо міста, вивалило великими частинами, жидівську лазню зруйновано, мури, які були затилками, зруйновано так, що не залишилося й каменю, загальний шпиталь знесло, всі млини під замковою брамою знесло і загородило дорогу"[45]. „У 1784 р. зобов'язалося місто воду до міста трубами спровадити і навіть гончарів для випалення труб найняли. Але через брак коштів нічого не вдалося"[46].

Повені завдавали містові найбільше збитків. Так, „10 травня 1828 р. сталася страшна буря, було зруйновано запори на річках, будинки, більшу частину міста залило водою, навіть цвинтар, оточений муром біля парафіяльного костелу, знищило"[47]. Більшість занотованих у Язлівецьких актах збитків хронологічно пов'язані з економічним занепадом міста. У час ренесансного розквіту міське управління виділяло кошти на направу гребель, мостів, доріг і впорядкування берегів річок Язлівчика та Вільхівця. Існували також у Язлівці лазні громадського користування, одна з яких належала вірменинові Шаїнові Кірковичу та була дарована у власність містові[48].

Язлівецькі вірмени побудували для міста криницю з вірменським написом. Переклад тексту свідчить, що побудували криницю пан Акоп та його брат Степан у 1611 р., орнаменти виконав майстер різьби по каменю Абрам[49]. Дослідник вірменської культури О. Халпахчян зазначив, що „об'ємна стела з вірменської криниці відома з давніх часів на території Вірменії. Подібними були урартські стели IX—VII ст. до н. е., а також вірменські хачкари IX—X ст. у Мец Мазра та Таллінні. Одначе за художнім змістом стела Язлівця (розмір 83×121 см) значно відрізняється від вірменських хачкарів, домінуючим елементом упорядження яких є хрест, тут його немає"[50]. Цей невеликий фраґмент міської архітектури — криниця — свідчить, що в Язлівці мистецьке наповнення набуло значних розмірів і в XVII ст. стало принциповим. Тепер можна лише уявляти, якими вишуканими були мости й дороги, млини та греблі. Недаремно дослідник Я. Федер звернув увагу на „оригінально брукову вірменську вулицю"[51] і заохочував читача до її обстеження. Окрім звичайних вулиць, вражали мальовничістю маленькі провулки з кам'яними сходами і, зокрема, їх конструкції.

Національні культури істотно впливали на становлення архітектурного образу міста. Тому найвідповідальнішим принципом розкриття феномену Язлівця є його презентація через призму етнічних відображень у просторі міста.

---

[44] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 166.
[45] Там само.— S. 177.
[46] Там само.— S. 209.
[47] Там само.— S. 224.
[48] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 169.
[49] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 105.
[50] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 170.
[51] Feder J. Jazłowiec // Nasz Kraj.— 1906.— Rocz. 1.— T. 1.— N 6.— S. 14.

Русинська громада в Язлівці відобразила свою культуру у сакральних спорудах. Більшість літературних джерел руським сакральним об'єктам присвячували лише скромні згадки. Так, згадано, що 1672 р. в Язлівці були вірменський монастир і церква, польський домініканський костел, польський парафіяльний костел, руська міська церква, друга міська церква, три передміські церкви[52]. У Язлівецьких актах згадується господин Микола церкви св. пророка Іллі[53]. У Язлівецьких актах 1724 р. згадано церкву св. Миколи при вулиці Вірменській[54]. Опосередковано згадано передміську церкву Успіння у Броварах[55].

Лише у візитаціях першої половини XVIII ст. ширше засвідчено особливості церковної архітектури. Згадано, що церква св. архангела Михаїла — дерев'яна, вівтар мурований, покрита ґонтом, дуже убога (стояла у 1720 р.); друга церква Успіння Пресвятої Богородиці — дерев'яна, покрита ґонтом, збудована у 1712 р.; церква св. пророка Іллі — давно мурована, ще перед війнами, покрита ґонтом; церква св. Миколи змурована у 1718 р., покрита ґонтом; церква Різдва Христового — дерев'яна, збудована 1690 р.[56]

На жаль, докладного архітектурного опису язлівецьких церков не виявлено. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. язлівецькі церкви продавали та розбирали. У 1803 р. церква св. Миколи, мурована (бідна), стояла біля ґрунту Мартинковського[57]. Церква Різдва Богородиці локована на давньому місці, і поряд з нею плебанія у 1803 р. виставлена на продаж[58]. Церква св. пророка Іллі у 1803 р. уже була продана і не існувала, від неї збереглося місце, де давніше стояв храм та поряд з ним знищений і занедбаний цвинтар[59]. Передміська філіальна церква Успіння стояла у Броварах — дерев'яна, крита ґонтом, виставлена на мурованому фундаменті, приєднана до церкви св. Миколи[60]. Церква св. архангела Михаїла на передмісті — дерев'яна, крита ґонтом, приєднана до церкви св. Миколи; парафіяльний будинок занедбаний, ґрунт подарований мешканцям міста[61]. Ліквідація руських церков, розпочата наприкінці XVIII ст., спричинила розробку кошторисної документації на реставрацію та пристосування колишнього костелу отців домініканів під греко-католицький храм. Склав її у грудні 1879 р. заліщицький інженер Йоган Ланфельд[62].

Місцезнаходження церков удалося визначити з допомогою карти фон Міґа. У найстаршій частині середмістя Язлівця по осі ринку стояла церква св. пророка Іллі, трішки нижче церква св. Миколи. Передміські церкви стояли при головних дорогах.

---

[52] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 116.
[53] Там само.— S. 142.
[54] Там само.— S. 149.
[55] Там само.— S. 161.
[56] Національний музей у Львові, від. рукописної і стародрукованої книги, РКЛ-11, арк. 296—296 зв.
[57] ЦДІА України у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 897, арк. 5.
[58] Там само.— Арк. 16.
[59] Там само.— Арк. 26.
[60] Там само.— Арк. 38.
[61] Там само.— Арк. 52.
[62] Там само.— Ф. 146, оп. 13, спр. 8660, арк. 21.

Найзагадковішою була мурована церква св. пророка Іллі. Її архітектурний образ, імовірно, був зображений на романтичній картині Ж. Мартіне. Тут церковна споруда візуально перенесена на територію між високим та низьким замками, натомість Б. Ґверкен зазначає, що в цьому місці не було храму. Романтична картина малювалася за описом очевидця, і цілком імовірно, що церкву розташували дещо вище від її справжнього місцезнаходження. Враховуючи ренесансну спадщину Язлівця, можна констатувати, що мурована церква св. пророка Іллі була справді архітектурно вишуканою, а дерев'яні храми були власне українськими.

Вірменська церква в Язлівці розташована у східній частині міста за потоком Язлівчик. У міжвоєнний період на неї була заведена реєстраційна картка пам'ятки, де зазначалось: „Язлівець, парафіяльна церква св. Миколая, XVI/XVII ст., стиль — пізній Ренесанс, власник — грекокатолицька парафія. Обміри — план, поздовжній та поперечний розрізи, 1:100, деталі 1:20"[63]. Окремо записано: теперішня церква в Язлівці була колись вірменською святинею, збудована на зламі XVI і XVII ст. Це однонавна, скромна оборонна церква, без трансепту, з півциркульною апсидою зі сходу і нетипово широким передсінком, відокремленим від нави широкою кам'яною аркою. З південного боку підперта чотирибічною оборонною вежею, якій з протилежного боку відповідає квадратна одноповерхова захристія. У цілій церкві — склепіння бочкове з люнетами, опертими на скромні консолі. На фасаді привертає увагу лише чудовий пізньоренесансний головний портал, а також декоративний трикутний щит, який, без сумніву, походить з кінця XVII ст. Вірменська парафія існувала тут до середини XVIII ст., після чого вірмени переїхали до інших місцевостей. Залишену святиню отримали у 1809 р. русини для організації парафіяльної церкви. У 1914 р., під час Першої світової війни, вона була дуже пошкоджена, тож п'ятнадцять років стояла руїною, лише пізно восени 1929-го та впродовж наступного року була відремонтована. В інтер'єрі святині немає жодних гідних уваги пам'яток, лише у переході, який з'єднує церковну наву з квадратним приміщенням у долішньому рівні вежі, знаходиться пошкоджений пізньоренесансний портал з таблицею з вірменським написом[64].

Вірменський дослідник В. Григорян відчитав дату спорудження пам'ятки: збережений до сьогодні напис, вирізьблений на фасаді вірменської церкви в Язлівці, свідчить, що церква була збудована у 1551 р., і якщо за кілька десятків років до цієї дати повинна була існувати скромна дерев'яна церква, то вірмени мешкали у містечку набагато раніше[65]. Також удалося встановити ім'я різьбяра напису на вірменській церкві — це священик Securityванес[66]. Зазначимо, що при вірменській церкві діяла загальноосвітня парафіяльна школа, у якій викладали вчителі та письменники з вищою освітою, отриманою у львівській вірменській колегії[67].

Під час Першої світової війни храм зазнав пошкоджень. У 1926—1927 рр. львівський інженер-архітектор Лев Левинський розробив проект

[63] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-46/19, арк. 587.
[64] Там само.— Арк. 588.
[65] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 100.
[66] Там само.— С. 104.
[67] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 167.

реставрації церкви. У проекті проаналізовано пошкодження та подано пропозиції щодо завершення вежі храму[68].

Пам'ятка зберегла унікальний приклад давнього покриття даху кам'яними плитами, який у 1970-х рр. виявлено на захристії*. Перекриття даху кам'яними плитами — давня традиція, властива для будівель, споруджених у південних краях. Імовірно, вірменські будівничі у такий спосіб намагалися відобразити своє південне походження та показати свою інакшість.

Подібно до львівського монастиря отців бернардинів, у Язлівці вірмени збудували за межею міста „каплицю Благовіщення та монастир св. Григорія Просвітителя. У 1657 р. вірмени реконструювали монастир, а каплиця була відремонтована коштом язлівецького вірменського війта Богдана Спендовського"[69]. Дослідник О. Халпахчян уважає, що каплиця Аветум (Благовіщення) побудована у другій половині XVI ст.[70] Її архітектурне вирішення мало багате ренесансне декорування. Східний портал цієї каплиці подібний до церковного. У 20-х рр. XX ст. він був перенесений та вмонтований у язлівецький подомініканський костел. Ще у середині XIX ст. С. Барончі локалізовував місце пам'ятки: „При повороті гостинця можна бачити нижче котловину, посеред якої на підвищенні лежать залишки розваленого силою часу костелу; стовпи відкинуто, склепіння і стіни. На них ще можна бачити написи вірменською мовою, які свідчать, що цей костел колись належав вірменам (імовірно, це був вірменський монастир, який самі ж мешканці розібрали)"[71]. Занепад життя у монастирі пов'язаний зі зникненням вірменського населення та слабким економічним розвитком поренесансного Язлівця. Уже на початку XVIII ст. „у вірменському монастирі, обведеному навколо муром, мали свій стебник, куди всі господарі на зиму зносили своїх бджіл"[72]. А у 1740-х рр. вірменський монастир був повністю порожнім[73]. Незначна джерельна інформація все ж дає змогу охарактеризувати об'ємно-просторову структуру комплексу: пам'ятка мала оборонний тип укладу, мури та монастирська будівля замикали подвір'я у квадратну або прямокутну форму, каплицю будував той самий майстер-різьбяр, що й церкву Богородиці. Цінна згадка про розкидані стовпи свідчить, що в монастирі могли бути периметральні лоджії-галереї, перекриті склепінням (широковживані у XVII ст. на теренах Центрально-Східної Європи).

Польська громада міста відобразила свою культуру в архітектурі сакральних споруд. Первинно парафіяльний костел Марії Магдалини стояв за межами міста на узгір'ї. Приблизно 1548 р. у Язлівці став пробощем ксьондз Хшановський, який відправляв літургію у дерев'яному костелі Марії Магдалини[74]. Уже в 1642 р. віддано площу з цвинтарем мурованому костелові, аби лише костел Марії Магдалини з узгір'я був перенесе-

[68] PAN. Instytut historii sztuki. Zbiory pomiarów, N 2041, 2042, 5227.
* Автор вдячний за подану інформацію архітекторові-реставраторові К. Присяжному.
[69] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 104.
[70] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 171.
[71] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 226.
[72] Там само.— S. 139.
[73] Там само.— S. 174.
[74] Там само.— S. 41.

ний до міста[75]. У 1770 р. пробощ Станіслав Годуровський укріпив скарпами парафіяльний костел, обвів цвинтар муром, а пробоство повністю реставрував[76]. В описі нерухомого майна костелу Марії Магдалини 1805 р. зазначено його архітектурні особливості: „З чотирма стінами, фундамент з твердого каменю, від фаціяти підпертий двома контрфорсами. Він має стелю з ялинкових дощок, які прибиті до густих грубих балок, тепер уже струхлявілих. Під ґонтовим дахом і ще в доброму стані. Посередині вежечка, яка в завершенні має залізний хрест, вона покрита білою залізною бляхою, з причин старого вжиття може завалитися. Усередині має дерев'яні вівтарі, досить пристойно намальовані. Цей костел, як зараз вважаємо, оцінений з захристією мурованою, доброю, зі склепінням, із одним вікном з залізними ґратами. Будинок і мешкання ксьондза-пароха, мурований на два поверхи, з костелом поперечною стіною об'єднаний, з твердого каменю, під ґонтовим дахом, ще досить добрим. У цій резиденції знаходиться внизу житлова кімната зі сходу з підлогою новою, дошками-двоцалівками, залізними цвяхами прибита, двома вікнами новими фаскованими з дерев'яними віконницями на залізних завісах. Тут же двоє фаскованих нових дверей на залізних завісах, з французьким замком простим, у цьому покої є нагрівна пічка новопоставлена на кошти нового пароха, при цьому покої є гардеробка, з якої вихід має нові двері з ялинкових дощок, на залізних завісах, з гаками залізними для замикання. Всередині кімната має повалу з дощок, добре покладених, тепер полотняною новою стелею. В гардеробці лише стеля дерев'яна. Сіни до цього помешкання мають муроване склепіння, з них кухонька з мурованим комином, з цієї кухоньки мурована пекаренька з єдиним вікном, усередині має пекарську пічку новопоставлену, на продовженні кімнатка для ксьондза-вікарія з новою пічкою кам'яною, з одним тафльованим вікном від вулиці Вірменської. На другий поверх сходи з тесаного каменю за кошт теперішнього пробоща, на тому поверсі одна кімната для мешкання з доброю кам'яною пічкою, з двома вікнами — великими, тафльованими, добрими, з віконницями на завісах залізних за кошт теперішнього пробоща. Гардеробка до цієї кімнати нагорі лише під дахом зі стіною, до стріхи приліпленою. На проході кімната, що приготована для тинькування, з тої кімнати спіжарка з тафльованими дверима на залізних завісах, з клямкою і лядою для замикання, вікно одне, тафльоване, добре, поділене. Ця ціла резиденція при костелі впродовж уважається оцінена. Ця вся резиденція, костел і стайня обведені муром, почавши від кута на схід резиденції аж до півночі вулиці Вірменської [...] між муром є давній цвинтар, для будівництва і для саду непридатний, бо лише руїна"[77].

У 1836 р. художник К. Келісінський зобразив парафіяльний костел та пробоство на літографії[78]. Опис костелу та пробоства, а також фіксація К. Келісінського дають підстави констатувати, що мурований костел був зведений у період розквіту Язлівця, він невеликий за розмірами і ренесансний за стилем.

Місцезнаходження ренесансного костелу на початку вулиці Вірменської вдалося визначити з допомогою карт фон Міґа та кадастрової карти.

---

[75] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 92.
[76] Там само.— S. 204.
[77] ЦДІА України у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 915, арк. 3.
[78] ЛНБ НАН України, від. мистецтва. Колекція „Види міст та місцевостей". Давня фара в Язлівці, № 20832.

Навіть після занепаду костелу та його розібрання впродовж багатьох років аж до сьогодні територія храму і цвинтаря залишаються незабудованими.

Наприкінці XVI ст. на тому самому узгір'ї біля дерев'яного костелу Марії Магдалини вимурувано величний костел, який був консекрований під назвою Вознесіння Найсвятішої Діви Марії[79]. У 30-х рр. XX ст. Управління консервації Львівського, Тернопільського та Станіславівського воєводств завело облікову картку пам'ятки, де зазначено: „Язлівець, парафіяльний костел під назвою Вознесіння Н[айсвятішої] Д[іви] Марії, епоха — 1590 р., стиль — пізня готика, Ренесанс, власник — парафія латинського віросповідування. Обміри — план, поздовжній розріз, головний фасад М 1:100. Цей костел збудував у 1590 р. Микола Язлівецький, снятинський староста для оо. домініканів. Унаслідок певних непорозумінь у фундаційному акті став він предметом гарячих суперечок поміж законом і кам'янецькими єпископами, які намагалися поставити тут пробощів зі світського кліру. Укінці, після кількаразових переходів від рук до рук і лічених вироків костельних судів, перейшов у 1639 р. до домініканів, які проіснували тут до 1788 р., до часу ліквідації австрійського уряду. Монахи переїхали до Чорткова, їхній маєток продано, монастир і костел перетворено на військовий склад. Лише у 1824 р. львівський архиєпископ Анкович вибив дозвіл на перехід костелу до парафії, що сталося лише у 1830 р. У своїй основі костел є величною однонавною будівлею, накритим усередині плоским дерев'яним стропом з XIX ст. Багатобічне закінчення апсиди має пізньоготичне склепіння. Від фронту стоїть потужна чотирибічна вежа, яка нагадує у верхньому ярусі дзвіницю вірменської катедри у Львові. Оборонний характер надають костелові дві напівколисті вежі, які прилягають до нави, творячи ніби трансепт святині. До апсиди дотикається з північного боку засклеплена захристія. На фасадах привертають увагу бічний чудовий пізньоренесансний портал та скромніший при головному вході. Зовнішнє упорядкування з XIX ст. У передсінку міститься скромний надгробок Миколая Гомулки, перенесений сюди з цвинтаря. Костел оточує довкола мурована огорожа“[80]. На жаль, мистецькі твори подомініканського костелу до сьогодні невідомі. Про них збереглися лише окремі нотатки: у 1931 р. зроблено запис про знищеність пам'яткових кам'яних скульптур у Язлівці[81]; у 1931 р. були зняті та відіслані пам'яткові скульптури з костелів у Жидачеві, Бережанах та Язлівці до Дієцезіального музею у Львові[82]. У 1930 р. А. Кривоблоцький здійснив обміри костелу, з яких збереглися лише план та розріз, інші креслення втрачені[83]. Порівняльний аналіз завершення веж чотирма кутовими вежечками у Язлівці, дзвіниць вірменського собору Львова та Кам'янця-Подільського дає підставу констатувати, що авторство належить тому самому архітекторові або будівельному цехові.

Споруда монастиря втрачена, натомість відомо, що у 1642 р. домініканни почали будувати новий монастир на два поверхи[84]. З огляду на датування можемо вважати, що це була унікальна ренесансна пам'ятка.

---

[79] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 50.
[80] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-46/19, арк. 591—592.
[81] Там само.— УК-4, арк. 42 зв.
[82] Там само.— Арк. 29 зв.
[83] IS PAN. Zbiory pomiarów. Jazłowiec. Kościół par., rzut i przekrój. M 1:100, N 6879—6880.
[84] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 93.

Єврейська громада впливала на торговельний розвиток міста і була настільки багатою, що вибудувала для себе величний „будинок зборів". Синагога в Язлівці розташовувалася у північній частині міста. Відомості про її архітектуру занотовані у реєстраційній картці пам'ятки, яку заповнили у 1935 р. У цей час облік пам'яток розпочало Управління консервації Львівського, Тернопільського та Станіславівського воєводств. У картці було записано: „Язлівець, божниця, XVI/XVII ст., стиль Ренесанс, власник — ґміна єврейського віросповідання, реєстраційний номер 42. Обміри — план, 4 розрізи, 2 фасади 1:100"[85]. Також подано лаконічну довідку про об'ємно-просторову структуру споруди: типовий уклад польської ренесансної божниці, яка складається з чотиристінного приміщення, призначеного для чоловіків, які моляться, та прибудованої збоку галереї для жінок. Витриманий у гладких і широких площинах фасад має суворо монументальні риси. Варто детально підкреслити чудовий трішки пошкоджений портал, в орнаменті якого, без сумніву, відчутні впливи Сходу. Під час Першої світової війни божниця горіла. У 1929 р. її покрили новим бляшаним дахом, закриваючи первинний ґонтовий дах. Рівночасно були трохи підвищені стіни синагоги із збереженням первинної межі мурів відповідним відступом. У наступні роки відбудовано склепіння за системою Рабіца. Інтер'єр разом з цінним кам'яним вівтарем залишається до сьогодні в руїні[86].

Обміри синагоги, проведені у період між світовими війнами, стали основою для розроблення проекту її відбудови. Проект виконав знаний архітектор єврейського походження Йозеф Авін — спритний помічник активіста охорони творів єврейської культури у Галичині Максиміляна Гольштейна. Проект складався з дев'яти листів з планами, розрізами та фасадами[87]. Аналіз плану синагоги дає змогу констатувати, що первинно пам'ятка була однозальною, без прибудованих галерей. Жіночі галереї розташовувалися усередині божниці на балконі, який опирався на два стовпи. Вхід на балкон та на дах здійснювався зовні по сходах, розташованих у середині стіни (подібно в Гусятинській та Сатанівській синагогах). Трапецієподібні у плані ніші в південній та північній стінах схожі на ніші синагоги „Золота Роза" у Львові (1582), синагог у Підгайцях (XVII ст.), Сатанові (початок XVII ст.). Втрачена верхня частина пам'ятки, ймовірно, мала аттикове вирішення, подібне до Сатанівської, Гусятинської або Шаргородської синагог. Беручи до уваги унікальну декоративну язлівецьку школу, можна умовно відтворити архітектурний образ цієї споруди у XVII ст.

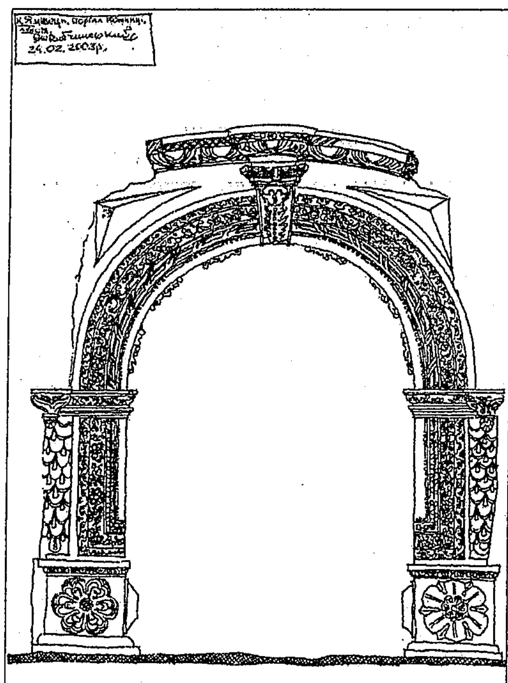
Дивовижним акцентом пам'ятки був ренесансний портал головного входу (Іл. *3*). Багата декорація, майстерна пропорційна композиція та подібність із рядом інших порталів у Язлівці свідчать, що майстри-різьбярі пройшли навчання у високоякісній школі, створили язлівецьку неповторну школу ренесансної різьби. Скромніший і також майстерно різьблений Арон Гакодеш відрізняється стилістикою від вхідного порталу, що дає можливість припустити різночасовість фраґментів пам'ятки (Іл. *4*). Під час Другої світової війни пам'ятка була зруйнована. Тепер на її місці пустка. Єврейський цвинтар розташовувався за містом і зберіг кілька прикладів унікальних різьблених ренесансних мацеб.

---

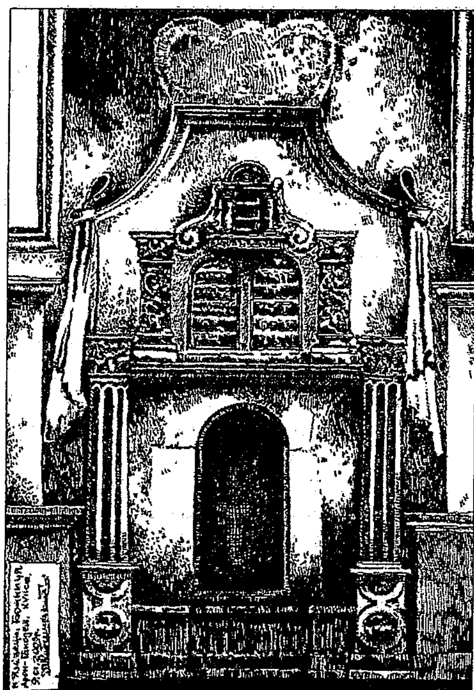
[85] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-46/19, арк. 585.

[86] Там само.— Арк. 586.

[87] Там само.— Від. мистецтва. Колекція „Види міст та місцевостей". Проект виконано у вигляді книжки з кольоровими кресленнями.



3. Прорис порталу язлівецької синагоги. *XVII ст.*



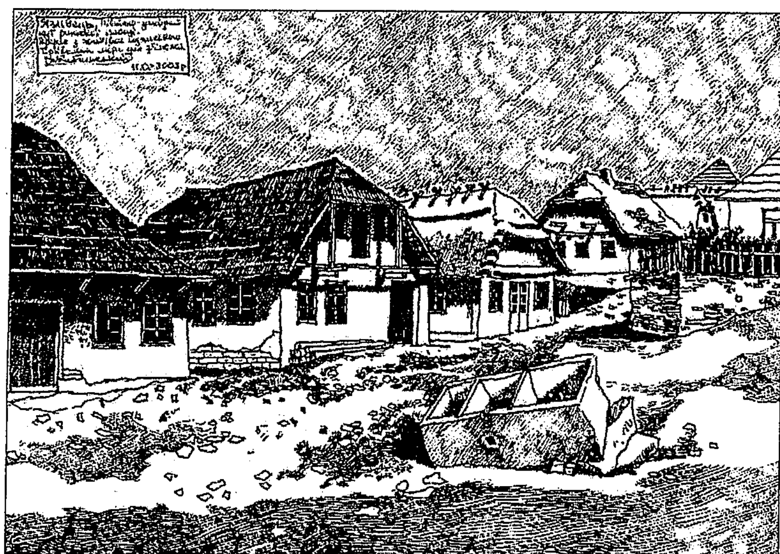
4. Прорис вівтаря язлівецької синагоги. *XVII ст.*

Адміністративне управління також долучилося до формування образу міста. Архітектура язлівецької ратуші, збудованої у XVII ст., досі залишається невизначеною. Уперше ратуша згадується при поділі язлівецької власности між спадкоємцями Анни з Язлівецьких Чурилової. У 1641 р. були заакцентовані справи, пов'язані з ремонтом мурів міста: „Міщанам на ремонт мурів брам та башт треба дати матеріали з податків ратуші"[88]. Враховуючи торговельне значення міста та його економічний потенціал, можна стверджувати, що ренесансна ратуша у Язлівці мала унікальне архітектурне вирішення — була складною у плануванні, двоповерховою, зі склепінчастим перекриттям, фасади оздоблювалися кам'яними різьбленими карнизами, віконними та дверними обрамленнями. Певна частина ренесансної ратуші наповнювалася вагами та іншими дрібними еталонами міри, що було пов'язано з торговельною специфікою Язлівця. Під час турецької окупації ратуша перетворилася у руїну і, можливо, була повністю розібрана. Місто перебувало без адміністративної будівлі аж до 1712 р., коли Ян Олександр Конецпольський видав місту привілей і вказував, що „будинок ратуші на проведення судів, якщо дасть Бог, місто поставить; він буде вільним від будь-якого замкового податку"[89].

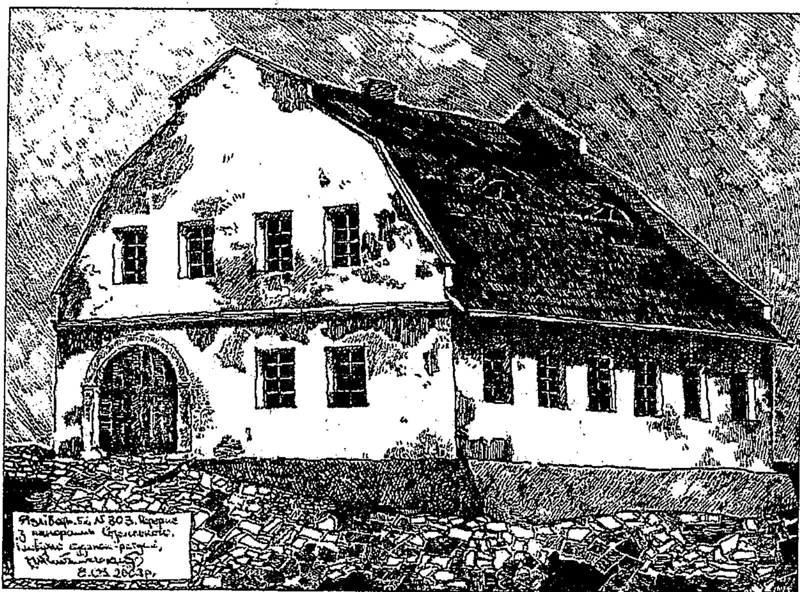
Традиція еталонів міри, втрачена під час турецької окупації, була відроджена у 1730-х рр., коли запровадили однакову міру і вагу відповідно до міської устави[90] (Іл. 5). Про містобудівельне розташування ратуші згадано у Язлівецьких актах 1765 р.: „Ратуша була на жидівському місці"[91]. Користуючись кадастровою картою Язлівця, панорамою міста 1900 р., яку виконав Михайло Созанський, та згадкою про розташування ратуші, вдалося зідентифікувати не лише її місце, але й архітектурний образ за станом на початок XX ст. (Іл. *6*). Віднайдений образ ратуші свідчить, що вона мала два етапи будівництва: перший — початок XVII ст., другий (відбудова після турецької окупації) — середина XVIII ст. Головним архітектурним акцентом будівлі був бароковий фронтон, імовірно, з оздобленнями. Велика кількість вікон вказувала, що в минулому пам'ятка відігравала важливу адміністративну роль у житті Язлівця. Кутова брама типологічно уподібнювалася до житлової забудови містечка.

Необхідно також звернути увагу на припущення дослідника О. Халпахчяна, який „не виключає можливости розташування вірменського старости з помічниками, суду та адміністрації „Братства завзятців" в одній споруді, яка мала обмежені в площі службові приміщення, велику залу для проведення зібрань"[92]. Про існування у першій половині XVII ст. окремого вірменського маґістрату, який складався з дванадцяти суддів під керівництвом війта Багдазара, згадує С. Баронч[93]. Цей об'єкт розташовувався при вулиці Вірменській та визначався ренесансними принципами, характерними для Язлівця. Враховуючи відомості з окремих письмових

[88] Guerqin B. Zamek Jazłowiecki.— S. 156.
[89] Bar ąc z S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 137.
[90] Там само.— S. 154.
[91] Там само.— S. 200.
[92] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 169.
[93] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 97.



5. Рисунок північного кута ринкової площі та торговельної міри для збіжжя. *Прорис з малюнка М. Созанського*



6. Язлівецька ратуша. *XVIII ст. Прорис з малюнка М. Созанського*

джерел про те, що „перші житлові, громадські та виробничі споруди вірмен були дерев'яними"[94], треба зауважити, що й перші адміністративні споруди Язлівця були також дерев'яні. Зокрема, перша ратуша XIV—XV ст. була дерев'яною.

Неодноразово поряд із згадками про місто писали про садибу вірменського архиєпископа. Уперше про єпископську резиденцію згадує С. Баронч: „У першій половині XVII ст. навіть архиєпископ Юрій усередині знаменитого поселення заснував свою садибу"[95]. Дослідник В. Григорян в історичних розвідках вірменських колоній робить посилання на те, що свідчення про вірменську церкву Язлівця, а також про побудований біля неї „архиєпископський будинок" З. Обертинський отримав від З. Горнунга, який, однак, „уже не в стані був довести це, оскільки результати його досліджень були знищені у Варшаві під час Другої світової війни"[96]. У першій половині XIX ст. французький художник і мандрівник Ніколе Геркуле, подорожуючи територією Поділля, зафіксував палац вірменського архиєпископа і в 1840—1843 рр. опублікував це зображення у Парижі[97]. На жаль, у XIX ст. палац перебував у стані руїни (Іл. 7). Збереглися лише різьблена в'їзна брама та портал з вірменським написом у площині світликового сандрика. Згідно з аналізом літографії встановлено, що палац був двоповерховим, складався з офіцини та тильного двоповерхового будинку. Його будував талановитий архітектор, а декорацію виконували майстри-різьбярі по каменю, ймовірно, вірменського походження. Одним із арґументів на користь вірменських майстрів є те, що для вирізьблення написів вірменською мовою необхідно щонайменше знати її літери. Ця втрачена пам'ятка не мала аналогів, оскільки пошуки подібних споруд XVII ст. у Кам'янці-Подільському та Львові не дали результатів. На жаль, не встановлено прізвищ автора та різьбярів. Невідомо також, що сталося з декоративними кам'яними фраґментами.

Істотна роль у формуванні унікального образу Язлівця припадає на житлову архітектуру (Іл. *8—10*). У XVI—XVII ст. в місті утворився неповторний стиль ренесансної кам'яниці. Подібних пам'яток не можна побачити ані у Львові, ані в Кам'янці-Подільському, Кракові, Любліні, Жовкві, Бродах та інших містах. Подібно до Львова, кам'яниці отримували свої назви від власників або особливостей архітектурного вирішення. Серед кам'яниць варто згадати Сеферівську кам'яницю[98]. Крім того, в Язлівецьких актах 1736 р. згадуються Червона кам'яниця[99] та знищена Золота кам'яниця на вулиці Вірменській[100]. На архітектурну цінність пам'яток вказують їх ціни: в Язлівецьких актах з 1715 р. вказано, що 25 листопада продано будинок у самому ринку, з одного боку, кам'яниця Павла Богдановича, з другого — жида Маєра Молдавана за 200 злотих

---

[94] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 168.

[95] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 97.

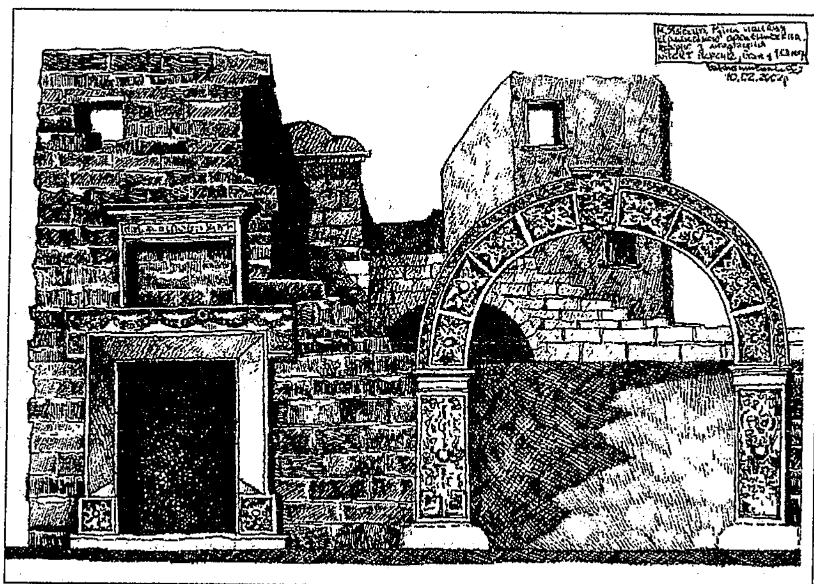
[96] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 100.

[97] Літографія зберігається у Національному музеї в Кракові (№ III, рис. 580/1-200). Повна назва альбому: Hercule Nikolet. Voyage au Caucase chez les Tcherkesses & les Abkhases en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimee.— Serie I—V.

[98] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 131.

[99] Там само.— S. 159.

[100] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. II (Теки Шнайдера), спр. 13, с. 80.



7. Руїни палацу вірменського архиєпископа. *XVII ст.*

8. Вулиця у Язлівці. *XVII ст. Реконструкція автора*

9. Вулиця у Язлівці. *XVII ст. Реконструкція автора*

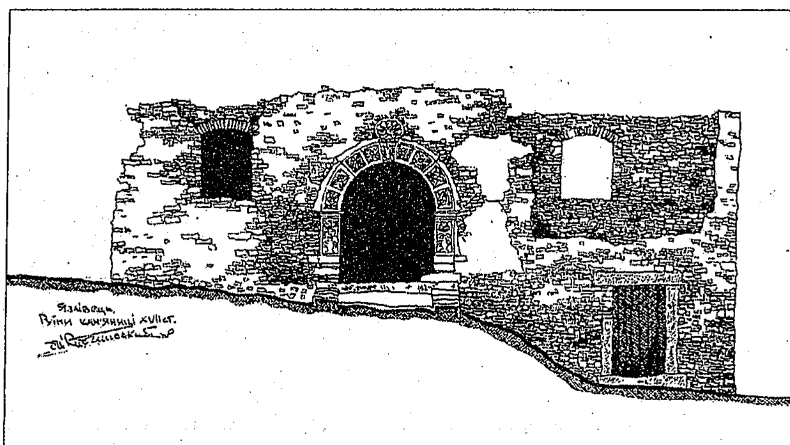
10. Кам'яниця на ринковій площі в Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського

польських[101]. Язлівецькі акти 1718 р. засвідчують: „[...] 6 грудня продано кам'яницю навпроти міської ратуші за 30 талярів"[102]; ті ж Язлівецькі акти 1734 р. констатують: „[...] 23 січня продано будинок Себастьянові Крицькому за 5 битих талярів і 7 злотих за вірменською брамою над рікою Язлівчиком нижче дороги"[103]. Окрім мурованих будинків у місті були й дерев'яні: у Язлівецьких актах 1736 р. 20 червня є запис про „продаж халупи небіжчика Кельмана у місті біля жидівської брами, ідучи до Бучача"[104]. У XVIII та XIX ст. в Язлівці майже не велися будівельні роботи, про що свідчать записи: у 1717 р. в місті було збудовано муровані крамниці в ринку і два млини[105], а в середині XIX ст. барон Блажовський прикрасив місто „виставленням у середині міста на відкритій площі порядного і гарного двоповерхового готелю, також крамниці, на цвинтарі каплиці"[106]. Значної шкоди місту завдавали повені та пожежі. Зокрема, 4 квітня 1781 р. сталася велика пожежа, яка знищила п'ятнадцять будинків разом з господарськими спорудами[107].

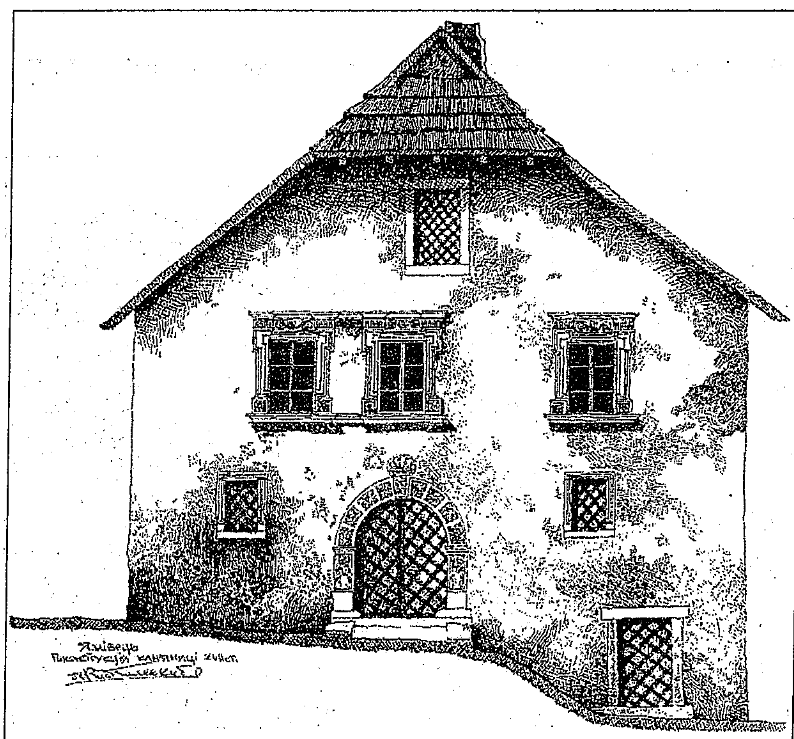
Інформативнішими щодо житлової архітектури Язлівця є вірменописемні джерела: 1578 р. у Язлівці було 247 будинків, а кількість їх мешканців становила 1235 чоловік[108]. Вірменський поет Казар Тохатеци, який мешкав у Язлівці на початку XVII ст., в одному зі своїх віршів подає опис міста, з якого довідуємося, що у той час (1605—1606) Язлівець був містом сільського типу, в якому налічувалось лише 20 вірменських будинків, у ньому важко було знайти роботу[109]. На відміну від Львова, де міська влада забороняла будувати великі будинки, в Язлівці такої заборони не існувало, тому міщани і разом з ними вірмени будували великі будинки і з великим смаком оформляли подвір'я. Я. Болоз-Антоневич із захопленням зауважує, що небагаті люди мали великі покої, а під ними склепінчасті пивниці. Входи прикрашали вишуканим орнаментом[110] (Іл. *11—12*). Дослідник вірменської спадщини О. Халпахчян звертає увагу на окремі деталі, характерні для етнічної культури,— утворені крутими схилами дахів загострені щипці на торцевих фасадах прикрашали характерним для вірменського будівництва орнаментом[111].

Російський дослідник початку XX ст. Г. Лукомський окреслював язлівецьку архітектурну особливість як „курйозні деталі будинків у Язлівці"[112]. Він також згадував про те, що „у невеликих містах де-не-де зберігся тип старовинних житлових приміщень з навісами та колонками, які трапляються у Жохові, Заключині, Тлустому, Скалаборі, Язлівці та Чорткові"[113] (Іл. *13—14*).

[101] Barącz S. Pamiątki Jazłowieckie.— S. 140.
[102] Там само.— S. 142.
[103] Там само.— S. 158.
[104] Там само.— S. 159.
[105] Там само.— S. 141.
[106] Там само.— S. 229.
[107] Там само.— S. 207.
[108] Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши.— С. 101.
[109] Там само.— С. 102.
[110] Там само.— С. 106.
[111] Халпахчьян О. Х. Сооружения армян в Язловце.— С. 168.
[112] Лукомский Г. К. Галиция в ея старине.— Петроград, 1915.— С. 96.
[113] Там само.— С. 109.



11. Руїни кам'яниці на ринковій площі у Язлівці. *XVII ст.*



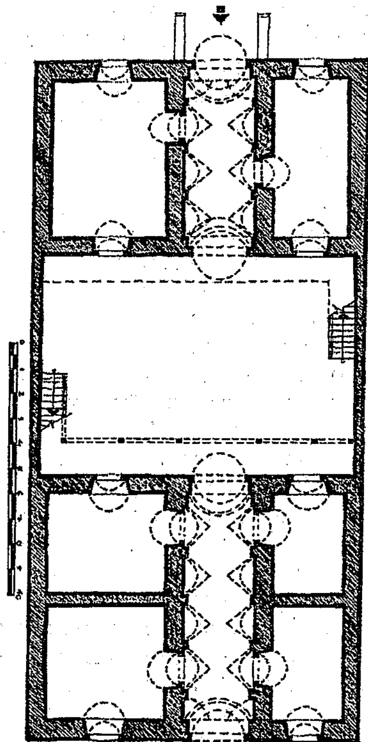
12. Реконструкція кам'яниці на ринковій площі у Язлівці. *XVII ст.*

13. Кам'яниця з кутовим підсінням на ринковій площі в Язлівці. *XVII ст.*

14. Будинок з підсінням на ринковій площі в Язлівці.
Прорис з малюнка М. Созанського

Про пам'яткові будинки у Язлівці писав також Я. Зубрицький: „Перед війною в Язлівці зачаровували глядача мальовничі підсіння, які були найкращими з усіх подільських містечок. Вони складалися з дерев'яних стовпів, багато різьблених, зі слідами розписів, з розкосами неймовірно майстерної роботи, де-не-де стовпи муровані або кам'яні. Тепер уже немає їх сліду"[114].

Аналіз розмірів будинків, узятих з кадастрового плану, джерельних описів їх архітектурного вирішення, рисунків Ю. Глоговського, К. Келісінського та М. Созанського, фотофіксацій початку XX ст., стали основою ряду графічних реконструкцій забудови Язлівця. Вдалося реконструювати планування типової парцелі: вона була тридільною, на зразок львівських, з головним будинком, подвір'ям та тильною ізбою, з наскрізним проїздом, з галереями і балконами у просторі подвір'я, в окремих випадках з лоджіями на зразок львівської кам'яниці на площі Ринок, 6. Планування будинку тридільне, з широкими сінями, перекритими бочковим склепінням з люнетами. Ширина фасадної площини кам'яниць від 12 до 15 метрів (Іл. *15*). У плануванні язлівецьких будинків використовувалися усі відомі на час Ренесансу архітектурні прийоми — ймовірно, це робили досвідчені будівничі та архітектори. На жаль, важко визначити їх національне походження. Натомість Б. Ґверген уважає, що у розбудові язлівецького замку брав участь італійський архітектор на прізвище Квадро. Можливо, він також отримував замовлення й від заможних на той час язлівецьких міщан, не виключається і робота інших архітекторів, оскільки одна особа не в змозі була виконати такий обсяг робіт у просторі тодішнього міста. Цілком імовірним могло бути залучення у сферу язлівецького житлового будівництва архітектора Амброзія Прихильного, який у першій половині XVII ст. у Львові збудував для себе кам'яницю на вулиці Староєврейській, 34[115], подібність котрої до язлівецьких безперечна. Натомість дослідник єврейської історії та культури в Галичині М. Балабан стверджує, що саме ця кам'яниця збудована коштом і для сеньйора львівського кагалу Соломона Фридмана. Однак у цьому випадку складно визначити істину. Хоч сумнівним є проживання італій-



15. Реконструкція розпланування парцелі. *XVII ст.*

---

[114] Zubrzycki J. S. Jazłowiec // Przewodnik Katolicki.— 1925.— N 43.— S. 543.

[115] Łoziński W. Sztuka Lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba.— Lwów, 1901.— S. 78.

ського архітектора на території гебрейського ґетто у Львові. Можливо, А. Прихильний був лише проектантом і не мешкав у цій споруді. Важливо й те, що це єдина кам'яниця у Львові, подібна до прикладів цього типу споруд у Язлівці. Не спростовано також гіпотези щодо виконання будівельних та оздоблювальних робіт вірменськими будівничими і майстрами.

Ренесансна забудова Язлівця була неоднорідною — поряд з багато оздобленими кам'яницями розташовувалися скромні і нeяскраві об'єкти. Навіть за умови невисокого економічного стану власник намагався підпорядкувати будинок загальній архітектурній стилістиці міського простору. Такі приклади проявилися у скромному вирішенні фасадних площин, порталів, брам, віконних обрамлень (Іл. *16—21*). Принциповим для будівництва кам'яниць став складний рельєф території Язлівця. Ухили території спричинили зведення високих цокольних платформ, конусоподібних фундаментів та контрфорсів (Іл. *22—23*). Ці будівельно-конструктивні основи стали визначальними у житловій забудові міста. Цоколі та фундаменти виконували з тесаного та коленого каменю. У випадках ужиткування нижнього рівня наземна частина мала віконні та дверні прорізи, а також широкі проїзні брами.

На жаль, в описах не виявлено згадки про аттикове завершення кам'яниць. Незважаючи на цей факт, можна припустити, що у Язлівці були ренесансні будинки з аттиком. Політико-економічна роль міста у східній частині Європи свідчить, що найяскравіші здобутки доби Ренесансу повинні були знайти своє відображення у просторі поселення.

Письмові свідчення яскравости архітектурного образу забудови Язлівця сприяють твердженню, що в минулому образ міста втілював уявлення про світле і затишне поселення.

Мистецька школа обробки каменю вирізняла язлівецьку архітектуру з-посеред ряду міст Східної Європи. Вперше на унікальність різьблених кам'яних порталів звернув увагу Ю. Глоговський, який зобразив заможного язлівецького міщанина на тлі будинку з заакцентованим вхідним порталом[116]. Наприкінці XIX ст. активізувалося зацікавлення архітектурною та мистецькою спадщиною Язлівця. Бомбардувальна троща 1916 р. знищила 90 відсотків пам'яткових об'єктів (Іл. *24*). Після Першої світової війни місто майже не відбудовувалося. У 1930-х рр. головний консерватор Львівського, Тернопільського та Станіславівського воєводств докладав максимум зусиль для збереження ренесансних архітектурних деталей Язлівця.

У теках Управління консервації є запис 1938 р. про пам'ятковий портал у Язлівці, який досконало пасує для вмурування у фронтову стіну проектованої вірменської катедри у Львові від вулиці Краківської, де був би справді цінною і монументальною архітектурною деталлю[117] (Іл. *25*). Вірмено-католицька митрополича курія у Львові надіслала листа:

„Львів, 5 жовтня 1938 р.

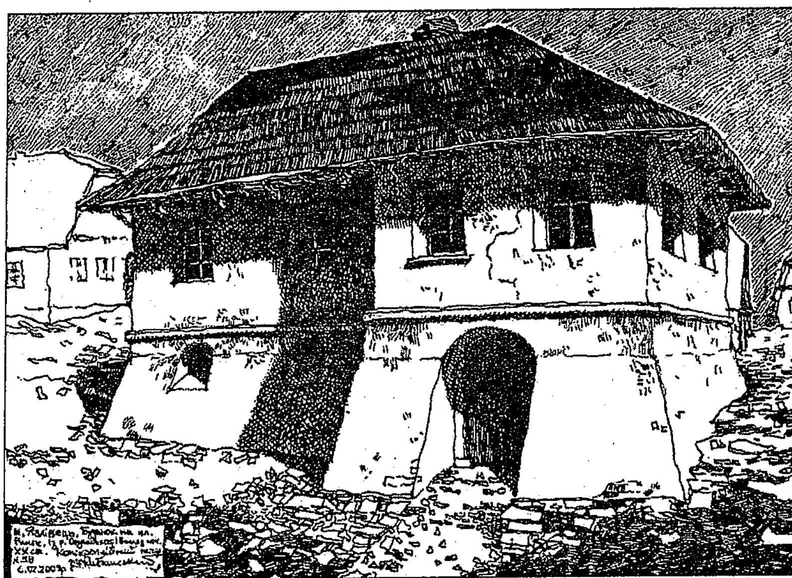
Відповідно до цінного листа у справі пам'яткового порталу, який міститься у Язлівці, курія повідомляє, що із вдячністю приймає цю мистецьку роботу і з радістю покриє кошти перевезення його до Льво-

---

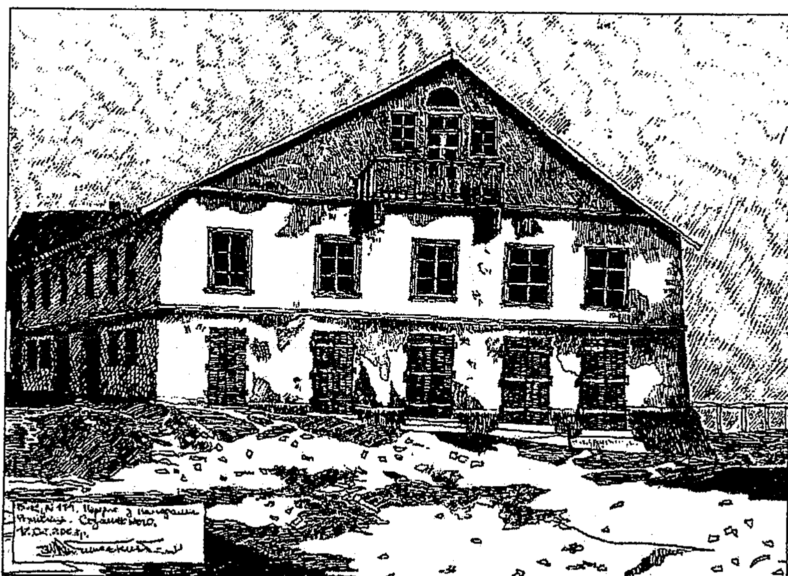
[116] Крвавич Д. П., Стельмащук Г. Г. Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського.— К., 1988.— С. 258.

[117] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-38, с. 307—308.

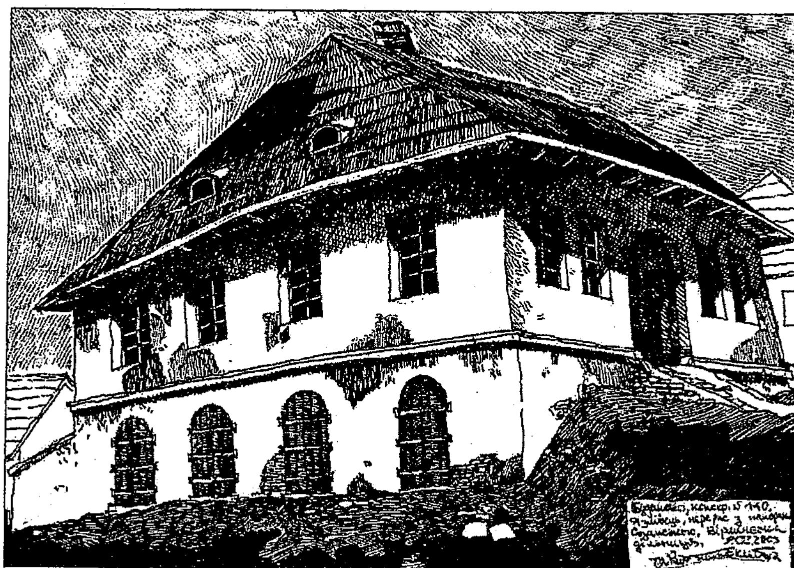
16. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка Ю. Глоговського



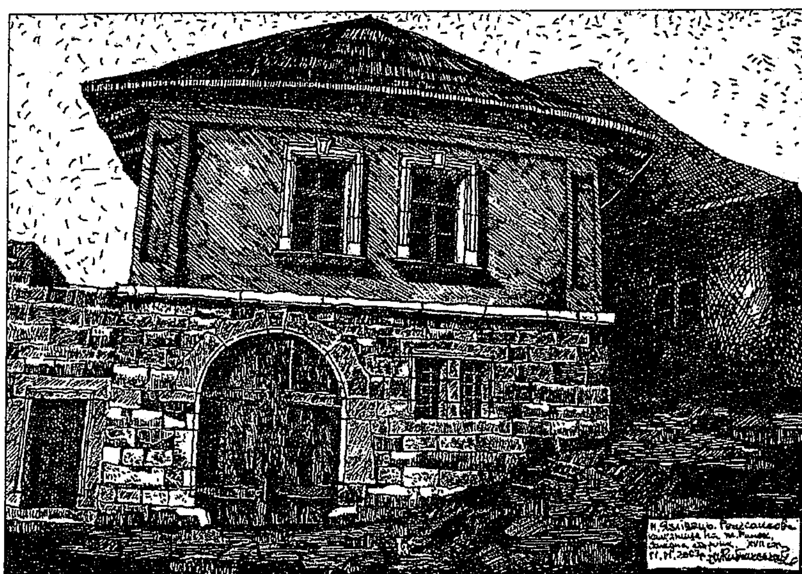
17. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка Ю. Глоговського



18. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського



19. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського

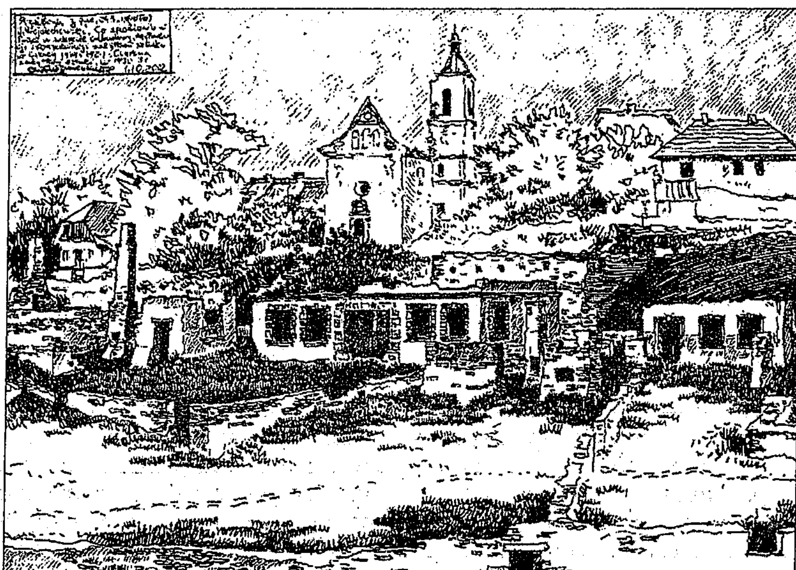


20. Кам'яниця у Язлівці (вул. Вірменська). *XVII ст.*

21. Кам'яниця у Язлівці (вул. Вірменська). *XVII ст.*

22. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського

23. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського

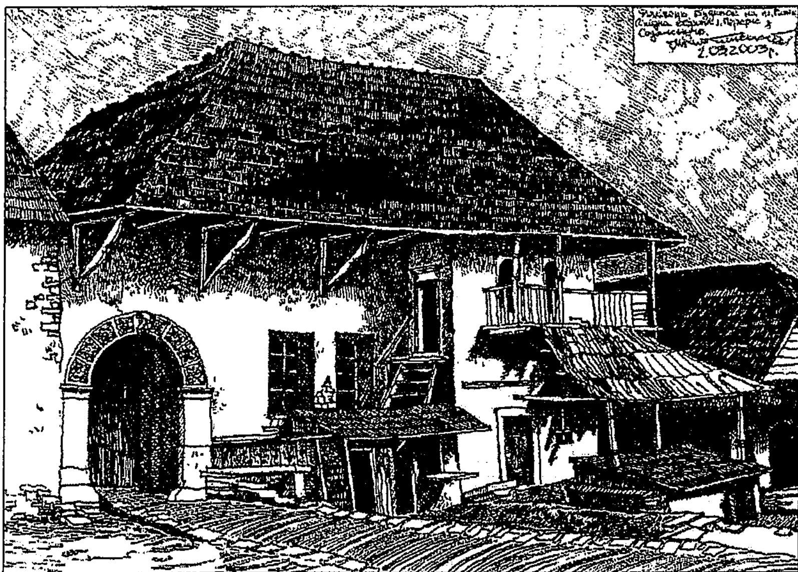


24. Язлівець (вул. Вірменська). *1916 р.*

25. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*

ва. Одночасно курія ласкаво просить видати доручення на перевезення згаданого порталу з Язлівця до вірменської катедри у Львові“[118].

Аварійний стан житлової забудови Язлівця спричинив розбирання старих кам'яниць (Іл. *26*). З метою збереження архітектурних деталей їх викуповували у власників будинків. У теках Управління консервації є запис від 2 вересня 1938 р.: „П. Ханця Шнеєр, конскрепційний номер будинку 126, отримала готівкою від пана консерватора 20 золотих за портал; коштом пана консерватора буде цей портал розібраним і на його місці стане кам'яний мур разом з дерев'яною шпуговою брамою. Присутній пан консерватор др. Хорнунг висловлює згоду на згадані умови“[119]. У протоколі від 2 вересня 1938 р. Маркус Гольдапер (буд. № 86) віддає безплатно воєводському Тернопільському уряду: „1) Кам'яний, різьблений і арковий портал (головна брама), 2) бічний портал, кам'яний різьблений (у сінях), 3) ключ у склепінні бочки у формі кам'яної розети (в сінях). За умови, що отримає дозвіл на розбірку руїн старого будинку, який існує на цій парцелі“[120]. Акція збереження язлівецьких порталів стала серйозною справою, кожна стадія якої строго фіксувалася. Так, у записі від 6 серпня 1936 р. зазначено: „Пише війт Язлівця п. Курянський. Було звезено пам'яткові камені, з яких зібрано дві брами, а саме одну аркову браму з розмірами 2 м 19 см ширини, 1,5 м висоти (до арки), товщина стояків 50 на



26. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст.*
Прорис з малюнка М. Созанського

[118] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-38, с. 305.
[119] Там само.— С. 309.
[120] Там само.— С. 311.

35 см; також одну браму прямокутну з розмірами 95 см ширини, 1 м 75 см висоти, товщина стояків 26 см на 26 см. Залишилися ще 3 стояки, 2 частини (верхні) до дверей і 1 частина арки, з яких не можна було нічого скласти, оскільки на них різне оздоблення. Розміри брами Гольдапера є такими: 2 м 45 см ширини, 2 м 27 см висоти (до арки), товщина стояків 30 см на 30 см"[121].

Згодом війт надіслав листа до пана бурґомістра Теребовлі (Язлівець, 15 жовтня 1938 р.): „[...] про пам'яткову браму, яку мають вмурувати в стіну костелу оо. Кармелітів у Теребовлі. Зараз на разі цього зробити неможливо, оскільки управління місцевого монастиря сс. Непокалянок звернулося до консерватора при львівському воєводському уряді п. др. Горнунга з проханням про залишення брами та інших пам'яткових язлівецьких брам на цілі монастиря, який хоче вмурувати ці брами у Язлівецькому замку"[122]. Пізніше надіслано чергового листа:

„Язлівецъ, 7 грудня 1938 р.

До Львівського воєводського уряду в руки пана консерватора др. Горнунга у Львові.

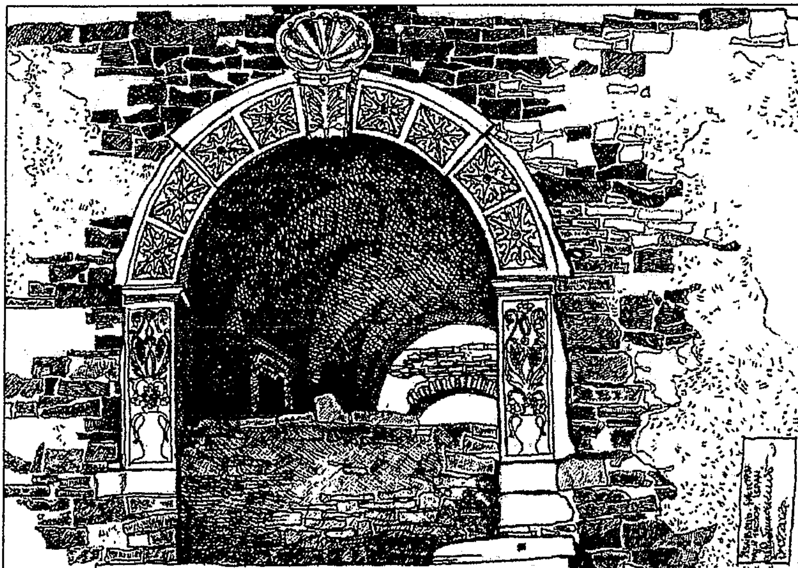
Війт ґміни — Кур'янський: великий зовнішній портал, який лежав на ґмінній площі, я вислав відповідно з попереднім розпорядженням, а перед отриманням попереднього розпорядження до Чортківського замку. Малий портал, який лежав на ґмінній площі, і також портал будинку Гольдапера переказав до монастиря сс. Непокалянок у Язлівці. Щодо порталу, придбаного від Ханці Шнеєр, також ключа з вірменським написом, то вони лежать на площі і очікують чергового розпорядження пана консерватора"[123].

Портал будинку Гольдапера дійсно було вмонтовано у будівлю монастиря, і він зберігся до сьогодні (Іл. *27*). На жаль, решта порталів та архітектурних деталей зникли без сліду. Можливо, частина з них лежить у Чортківському замку, оскільки існує розписка війта Курянського від 2 вересня 1938 р.: „1) на квоту 35 зл. за оплачення 5 фурманок, які перевозили 3 портали з Язлівця до Чорткова. 2) оплата за розбірку кам'яного порталу в буд. Ханці Шнеєр. 3) оплата за розбірку порталу в буд. Маркуса Гольдапера. 4) оплата за портал Ханці Шнеєр"[124].

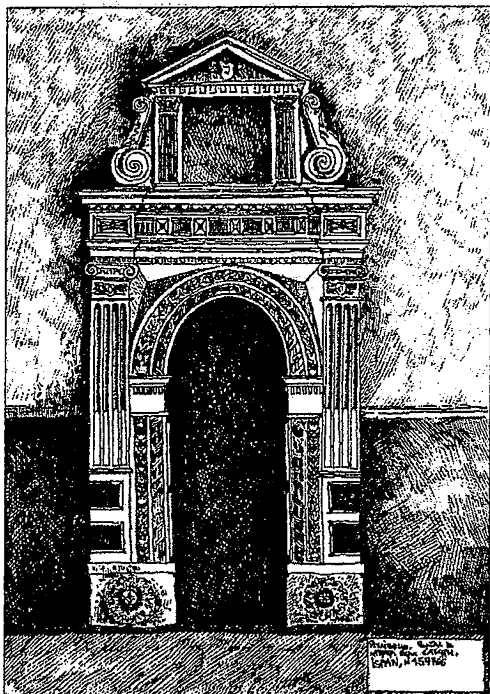
Різьблені кам'яні портали сьогодні збереглися у повірменській церкві св. Миколи, у парафіяльному костелі (Іл. *28*), який стоїть руїною, та у язлівецькому замку — це 5 відсотків від того, що створили у ренесансному Язлівці.

Аналіз зібраного матеріалу дав змогу встановити типологію порталів, особливості різьби віконних обрамлень, балконних кронштейнів, волют тощо. У язлівецьких різьблених кам'яних порталах простежується реалізація двох варіантів композиційного вирішення. Перший — вишуканий, складний, заповнений величезною кількістю орнаментики з використанням ордерної системи. Такого типу вирішення порталів були у замку, вірменській церкві й монастирській каплиці, синагозі та кам'яниці Сеферовича, можливо, у втрачених пам'ятках — церкві св. пророка Іллі, пара-

[121] ЛНБ НАН України, від. рукописів, УК-38, с. 324.
[122] Там само.— С. 302.
[123] Там само.— С. 296.
[124] Там само.— С. 295.



27. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*



28. Портал парафіяльного костелу у Язлівці (перенесений з вірменської каплиці монастиря). *XVII ст.*

фіяльному костелі Марії Магдалини, Золотій кам'яниці. З-посеред наведених прикладів першого варіанта треба зазначити, що портали входу у синагогу та Сеферівської кам'яниці належали одному авторові. Портали вірменської церкви й каплиці — іншому. Ймовірно, у Язлівці було кілька майстрів, які мали свої майстерні та відповідно різнилися у способі вираження кам'яної різьби. Другий варіант композиційного вирішення найрозповсюдженіший, типовий для Язлівця. Його основні ознаки — периметральне використання стилізованої квітки в дзеркалі (Іл. *29—30*). Пластична характеристика цих елементів була також різною: геометрична та рослинна, що свідчить про виділення ще кількох груп різьбярів (Іл. *31—32*). У процентному співвідношенні другий варіант був найуживанішим. Ним прикрашали 90 відсотків забудови. Автор такого типу композиційного задуму невідомий.

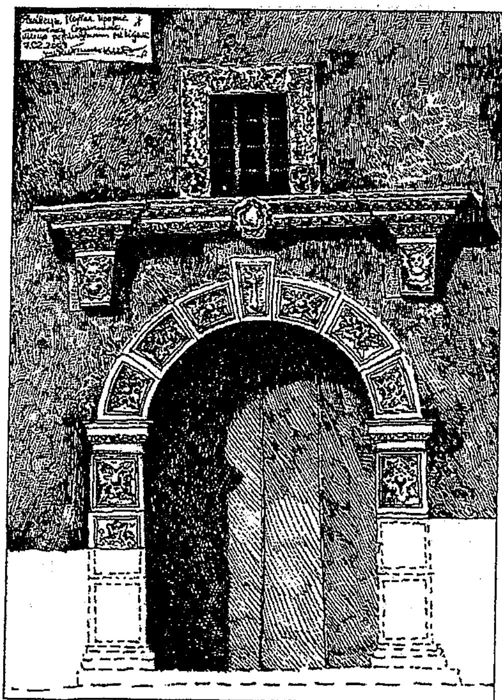
Аналіз архітектурного вирішення фіксованих пам'яток Язлівця дозволив визначити, що найоздобленішим акцентом споруди був портал входу. Композиція порталу складалася не лише з орнаментальної частини, але й з текстових написів. На жаль, не встановлено їх змісту, можливо, це цитати зі Святого Письма (такі написи досі збереглися у Львові на вулиці Руській, 4, 10, та вулиці Лесі Українки, 16). Внутрішньо-будинкові портали мали профілювання, акцентовані вушками кути з розвинутим антаблементом. У такий самий спосіб формувалися віконні обрамлення (Іл. *33*). Імовірно, одне з віконних обрамлень було перенесене до сусіднього Бучача і вмонтоване в так зване джерело Яна III Собеського. Щільно декорувалися фантастичними персонажами кронштейни балконів (Іл. *34—35*), а також, можливо, й інші архітектурні деталі. Ймовірно, прикрашали вишуканою кам'яною різьбою інтер'єри, міжвіконні колони, фасадні фронтони та аттики.

Язлівецькі різьбярі проявили свою майстерність не тільки у декоруванні споруд, але й у прикрашанні надмогильних пам'ятників. До сьогодні збереглося кілька мацеб XVII ст. на єврейському цвинтарі. Також з упевненістю можна стверджувати, що естетично унікальними були втрачені вірменські „пірамідальні пам'ятники", українські та польські надмогильні хрести.

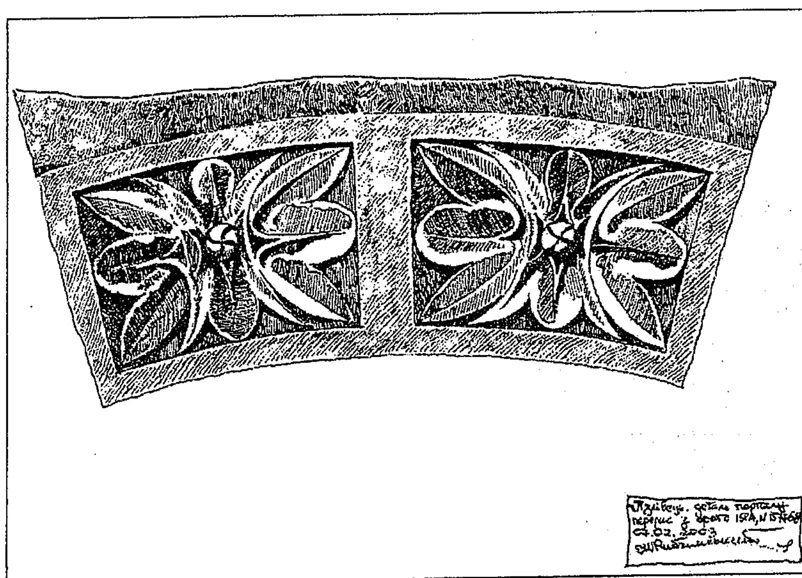
Отже, від середини XVI до кінця XVII ст. у місті існувала унікальна різьбярська школа, яка мала величезний вплив на формування виняткового архітектурного середовища Язлівця.

Історичний шлях функціонування Язлівця як ренесансного міста є феноменом для простору Східної Європи. Тепер можемо констатувати, що не лише ідеї ідеального міста доби Ренесансу, але й ренесансні візуальні виміри реалізувалися на теренах старої ойкумени. Після завершення економічного та промислового панування Язлівецька „метрополія" ще протягом багатьох років показувала рівень архітектурної довершености навколишнім містам. Спроби короткого визначення урбаністично-архітектурного феномену Язлівця, викладені у статті, потребують більшої деталізації, багато питань не знайшли відповідей, чимало архівних джерел не опрацьовано, а також не проведено археологічних досліджень. Саме тому актуальним є продовження язлівецьких студій — і не лише з архітектурних, але й мистецтвознавчих, культурологічних, антропологічних та соціологічних питань, оскільки завдяки цьому місту сформувалися інші історичні поселення.

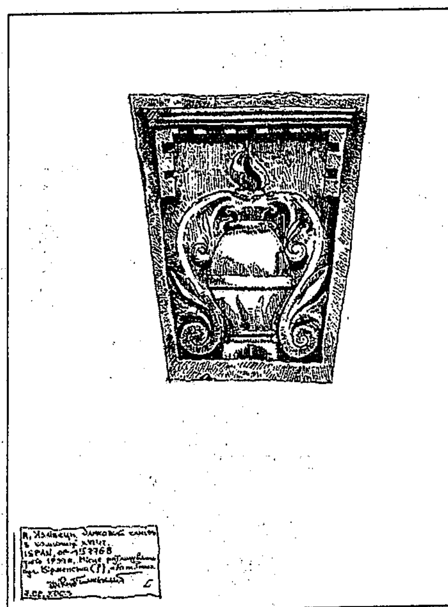
29. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*



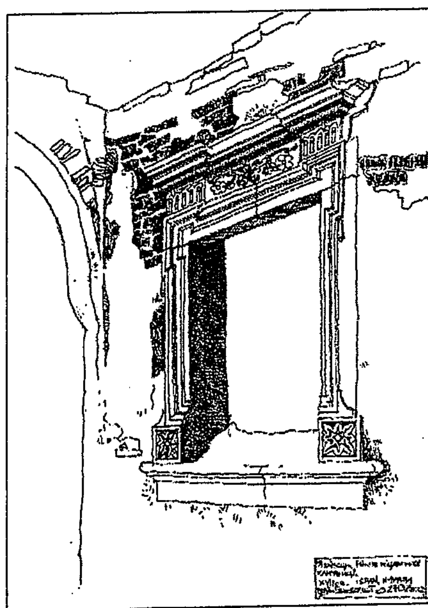
30. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського*



31. Деталь порталу. *XVII ст.*



32. Деталь порталу (замковий камінь). *XVII ст.*



33. Вікно кам'яниці. *XVII ст.*

34. Кронштейн кам'яниці. *XVII ст.*

35. Кронштейн кам'яниці. *XVII ст.*

Oleh RYBCHYNS'KYI

YAZLIVETS' IS A RENAISSANCE TOWN

The article analyzes the archival, literary, iconographic and cartographic materials related to the history of Yazlivets' architecture. For the first time an attempt is made to elucidate the Renaissance architectural characteristics of the settlement. The stages of urban development in the town are defined, the town's fortifications are researched, the architectural peculiarities of the Jewish synagogue, the building of the town's council, Kyivan Rus', Polish and Armenian churches, as well as of Armenian monastery and archbishop's palace are described. In addition, the article characterizes engineering constructions and defines the aesthetic parameters of Yazlivets' stone carving heritage.

It becomes clear that since mid-16th until the late 17th century the town possessed an exceptional architectural and stone carving school, which has created the phenomenon of Yazlivets' architecture. The historical path of Renaissance Yazlivets is unique in all of Eastern Europe. One may conclude that it is not only the idea of a model Renaissance town that has been realized in the territory of former oecumena, but also the visual dimensions of the Renaissance era. Even after the period of vigorous economic and industrial growth, for many decades the Yazlivets' „metropolis" continued to be a perfect architectural gem among other neighboring towns.

Оксана БОЙКО, Василь СЛОБОДЯН

РОЗВИТОК ТА ФОРМУВАННЯ МІСТОБУДІВНОЇ СТРУКТУРИ БЕЛЗА

До написання цієї розвідки спонукали віднайдені в архівах матеріали, дотепер не введені у науковий обіг дослідниками історії та містобудівництва Белза. Місто привертало увагу багатьох відомих учених уже в XIX ст.— Ф. Сярчинського[1], В. Чернецького[2], Ф. Папе[3] та В. Площанського[4]. У XX ст. вийшли монографії з історії Белза Лева Чачковського — „Княжий Белз"[5], Теофіля Коструби — „Белз і Белзька земля від найдавніших часів до 1772 року"[6], Івана Карпинця „Белз і Белжчина під Австрією (1772—1918)"[7]. У 1930-х роках в Белзі проводив археологічні дослідження великий український археолог XX ст. Ярослав Пастернак[8], а в 1980-х — Володимир Петегирич[9]. За матеріалами польських архівів історію давнього Белза дослідив Анджей Янечек[10]. Із сучасних ученихархітекторів вивчав місто, готуючи обґрунтування для створення історико-культурного заповідника, Микола Бевз.

Більшість праць згаданих учених стосується історії міста чи просто його окремих споруд. Розвитку урбаністичної структури Белза, зі всіх досліджень, торкнулися лише праці двох учених — Л. Чачковського та М. Бевза. Причому Л. Чачковський розглянув лише княжий період. Дуже поверхову спробу реконструкції міста першого локаційного періоду здійснив А. Янечек. На сьогодні найповнішим синтезом досліджень архітек-

---

[1] Siarczyński F. Dzieje niegdyś księstwa Bełzskiego i miasta Bełza // Czasopismo naukowe księgozbioru Ossolińskich.— 1829.— Zesz. 3.— S. 14—32.

[2] Чернецький В. Звістки о старовиннім місті Белзі // Діло.— 1893.— № 35, 37—38, 44, 49—50; його ж. В доповненню до монографії міста Белза // Там само.— № 198.

[3] Papee F. Zabytki przeszłości miasta Bełza // Przewodnik Naukowy i Literacki.— Lwów, 1884.— 19 s.

[4] Площанский В. Белз // Прикарпатская Русь. Приложение к „Слову".— Львів, 1885.

[5] Чачковський Л. Княжий Белз // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Історично-філософічної секції.— Львів, 1937.— Т. CLIV.— С. 15—31.

[6] Коструба Т. Белз і Белзька земля. Від найдавніших часів до 1772 р.— Нью-Йорк; Торонто, 1989.

[7] Карпинець І. Белз і Белжчина під Австрією (1772—1918).— Львів, 2003.

[8] Пастернак Я. Археологія України.— Торонто, 1961.— С. 647—653.

[9] Петегирич В. Початки Белза і Буська та формування їх соціально-топографічної структури в X—XIV ст. // Галичина та Волинь у добу середньовіччя.— Львів, 2001.— С. 199—209.

[10] Janeczek A. Osadnictwo pogranicza polsko-ruskiego. Województwo Bełskie od schyłku do początku XVII w.— Warszawa, 1993.

турного розвитку Белза є праця М. Бевза „Студії архітектурно-містобудівного розвитку Белза XI—XX ст.“, у якій дослідник виокремив характерні, на його погляд, періоди формування міської структури та основні її елементи[11].

На основі аналізу опублікованих і нововіднайдених архівних матеріалів ми пропонуємо дещо інший погляд на розвиток Белза. Подібно до розвідки М. Бевза, ми також виокремлюємо характерні періоди розвитку міста та відтворюємо його містобудівну тканину на кожний з них. Наша періодизація, безсумнівно, зумовлена історичним тлом і ґрунтується на конкретних датах, що стали, властиво, віхами урбаністичного розвитку міста. Перший період від заснування міста до 1377 р., названий нами „Княже місто“, не є дискусійним і збігається з попередніми дослідниками. Наступні — „Перший локаційний період (1377—1509)“ і „Другий локаційний період (1509—1620)“ зумовлені наданням Белзу привілеїв на самоврядування 1377-го та повторного — 1509 р. Ці два періоди, пов'язані з локаціями міста, М. Бевз об'єднує в один. Наступні періоди в обидвох аналізах приблизно збігаються. Початок четвертого періоду, названий „Період стаґнації (1620—1772)“, визначився перебудовою міських укріплень і завершився втратою Белзом усіх адміністративних та будь-яких інших функцій. П'ятий період „Під владою Габсбурґів (1772—1914)“ завершується практичним знищенням міста на початку Першої світової війни. Останній період пов'язаний з частими змінами державного підпорядкування, великими воєнними знищеннями міста, цілковитою заміною корінного населення та відбитком радянського господарювання.

У пропонованій розвідці ми подаємо лише перші три періоди розвитку Белза.

Белз — місто з тисячолітньою історією, яке перейшло шлях від княжої столиці Руси до воєводського центру Речі Посполитої, від невеличкого повітового центру Габсбурзької Австрії — до містечка Сокальського повіту II Речі Посполитої, від районного центру радянської України — до марґінального містечка (одного з чотирьох найменших) незалежної України. Його доля склалася так, що відоме воно у світі передусім як визначний центр євреїв-хасидів. І це справедливо для історії міста, але лише другої половини XIX — початку XX ст. Проте впродовж десяти століть у Белзі співіснували три громади — гебреї, поляки та русини, і до середини XIX ст. русини чисельно переважали.

Вперше Белз згадується у літописі під 1030 р. Того року, як твердить „Повість временних літ“, Ярослав Мудрий рушив походом на західні окраїни Київської держави і „**въ лѣто 6358 Ӕрославъ взя Бєлзъ**“[12]. Отже, історія Белза, за писемними джерелами, починається від цієї дати. Проте сам зміст цього лаконічного повідомлення свідчить про давнішу метрику міста, позаяк вираз „взяв Белз“ доволі прозоро вказує, що місто чи якесь укріплення на той час уже існувало. Воно було закладене на острівних підвищеннях у заплаві заболочених долин річок Солокії та Річиці наприкінці X — на початку XI ст. Назва, найвірогідніше, й зумовлена розташуванням — „белз (бевз)“ означає багнисту, вогку місцину. Важко-

---

[11] Бевз М. Студії архітектурно-містобудівельного розвитку міста Белза XI—XX ст. // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація“.— Львів, 2002.— Ч. 12.— С. 30—67.

[12] Повість временних літ / За ред. Л. Махновця.— К., 1989.

доступна місцевість разом з рукотворними укріпленнями впродовж багатьох століть творили недоступну твердиню Белз.

Зі скупих джерел можна здогадуватись, що доволі тривалий час Белз був значним містом, яке замешкували міщани, шляхта і магнати. З ним пов'язані імена визначних діячів, котрі спричинилися до творення історії, зокрема руські, литовські і мазовецькі князі, польські королі, православні, греко- і римо-католицькі єпископи, юдейські рабини.

Белз був не тільки адміністративним, але й значним культурним центром. Тут існувала поважна іконописна школа, про що свідчать збережені мистецькі ікони з белзьких церков, датовані XVI ст.[13] Цікаву сторінку з історії міста демонструє архівна записка від 1494 р., у якій згадується інтролігатор (палітурник)[14]. А це значить, що в місті замешкувала велика кількість освічених людей, які вміли писати і мали потребу в палітуренні книг.

Відомі мандрівники, які відвідували Белз, залишили про нього короткі згадки. Зокрема, 1421 р. французький мандрівник Жільбер де Лянуа у своєму щоденнику занотував: „Тож звідти [зі Львова] виїхавши, подався я до певного міста Руси, званого Белз, перед княжною Мазовша [Олександрою], яка учинила мені почесть і принесла до мого готелю кілька видів живности. А була вона сестрою короля Польщі“ [Владислава Яґайла][15]. Не оминув Белз і руський латиномовний поет Себастіян Кльонович, відзначаючи у своїй поемі „Роксоланія“ знані міста Руси у другій половині XVI ст.: „Варто згадати і Белз, уславлене місто, постале серед багнистих місцин“[16]. Запис під 1588 р. у щоденнику відомого австрійського посла до запорозьких козаків Еріха Лясоти підтверджує, що тодішній Белз був важливим центром: „Звідси [з Куличкова] 1,5 милі до Белза (місто, воєводство, каштелянство й староство). Поряд замок, добре захищений болотом, до якого дістатися можна довгим мостом і стежкою“[17].

Княже місто (до 1377 р.). Белз залишається однією з малознаних княжих столиць, хоч йому присвячено чимало історичних, археологічних та архітектурних розвідок. Місто часто згадується на сторінках літописів, які доносять, що Белз у складі Червенських городів входив до Руської держави. Деякі вчені припускають, що на час першої літописної згадки — 1030 р.— це було вже велике місто, рівне за своїм значенням Червену[18]. Тоді Белз сформувався у провідний центр, а від 1170 р. став столицею окремого князівства на чолі з Мстиславичами (1170—1234) і Романо-

---

[13] Чотири ікони з невідомих церков Белза зберігаються у Національному музеї у Львові, куди вони потрапили на початку XX ст. Дві ікони, які у 1977 р. віднайшов В. Вуйцик на стриху церкви св. Параскеви, зберігаються у Золочівському замку Львівської галереї мистецтв.

[14] Гронський Й. Будні середньовічного Львова // Жовтень.— 1981.— № 10.— С. 122.

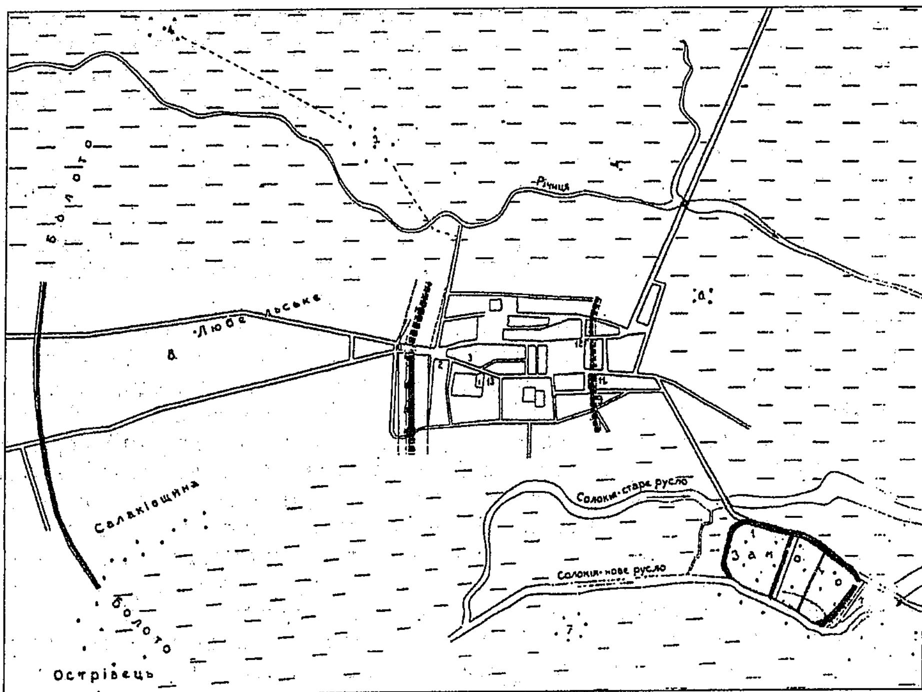
[15] Lelewel J. Gilbert de Lannoy i jego podróże.— Poznań, 1844.— S. 65. Олександра була дружиною Земовіта IV Мазовецького, князя у Плоцьку, який завдяки цьому шлюбові отримав 1388 р. руське Белзьке князівство разом з містом, що згодом перейшло у власність його синів і внуків. Цимбарка — донька Олександри і Земовіта — була одружена (1412) з Ернестом Габсбурґом, австрійським князем, і стала матір'ю дому австрійських Габсбурґів.

[16] Кльонович С. Ф. Роксоланія.— К., 1987.— 94 с.

[17] Лясота Е. Подорожній щоденник // Жовтень.— 1982.— № 10.

[18] Петегирич В. Про час виникнення Белза // Белз і Белзька земля.— Белз, 2004.— С. 18—23.

вичами (1234—1340)[19]. Взимку 1240/1241 р. Белз спалили монголи. Є підстави припускати, що після монгольської навали, коли місто почало відроджуватися, тут появилися перші ізраеліти, які прибули зі Сходу — з поруйнованих міст Криму. Згодом вони відіграють важливу роль у житті та формуванні образу міста.



1. Планувальна схема Белза за княжих часів.
Реконструкція Л. Чачковського

З вигасненням гілки руських князів розпочалася боротьба за галицькі землі між Литвою, Угорщиною та Польщею. У 1340 р. Белзьке князівство перейшло у спадок литовському князеві Любартові Ґедиміновичу. Тоді зросла роль Белза як добре укріпленого форпосту на західній межі Галицько-Волинської держави. Свідченням того є історичне тло. 1352 р. русько-литовська залога замку під керівництвом каштеляна Дрозґе витримала облогу польсько-угорського війська. А 1377 р., після тривалої семитижневої облоги замку і міста угорськими військами короля Людовика, тодішній белзький князь Юрій Наримунтович змушений був відступити Белз „разом із землею та людьми". Як пишуть хроніки, Белз знову виявився „замком дуже сильним і нездобутим"[20].

[19] Мазур О. Стосунки белзьких князів Всеволодовичів з Романовичами // Белз і Белзька земля.— С. 78—80.
[20] Коструба Т. Белз і Белзька земля...— С. 75.

Дотепер не виявлено містобудівної структури давнього княжого Белза. Проведеними археологічними розкопками зроблено щойно перші кроки у його вивченні. Згідно з гіпотетичними реконструкціями Л. Чачковського та М. Бевза, княжий город розташовувався на правому березі Солокії, в околицях сучасного Замочка, і складався з укріпленого дитинця та підгороддя. Ця гіпотеза підтверджена археологічними дослідженнями Я. Пастернака і В. Петегирича[21]. За цими вченими, посад розташовувався на протилежному підвищеному березі ріки, у межиріччі Солокії та Річиці. Оборонну систему центрального ядра города творили земляні вали з дерев'яною конструкцією всередині насипу та дерев'яним частоколом з бойовим ходом по верху валу. Первісні укріплення Белза, після входження його до Київської Руси, були замінені. Замість частоколу були споруджені потужні деревно-земляні фортифікації, сліди яких у 1980-х роках відкрив В. Петегирич. У північно-західному куті дитинця було розкрито зрубні дерев'яні конструкції завдовжки 19 м, засипані землею, що утворювали суцільну лінію поєднаних між собою дерев'яних комор довжиною 3,1—3,5 м і шириною 1,4—1,7 м. Ця конструкція забезпечувала насип валу від розсування. Будучи виведеною на його гребінь, вона утворювала дерев'яну стіну, підвищуючи обороноздатність укріплень[22]. Сліди подібної конструкції відкрив Я. Пастернак у південно-західному куті дитинця, де також було виявлено рештки стовпової будівлі — оборонної вежі[23]. На підставі знайденої кераміки дослідники датують ці оборонні конструкції першою половиною XI ст. У другій половині цього століття на території замку було прокладено головну вулицю, вимощену деревом, шириною 4 м. Вздовж неї розташовувалися садиби — житлові та господарські будівлі, переважно зрубної конструкції. Ці археологічні відкриття належать до найдавнішого періоду фортифікацій Замочка. Згодом вони не раз удосконалювалися та перебудовувалися. Численні віднайдені речі, зокрема енколпіон, печатка з написом, кістяна пластинка з зооморфним зображенням, стилоси та поліхромована глиняна писанка свідчать про високий рівень культури княжого Белза[24].

Дещо іншу гіпотетичну реконструкцію Белза запропонував Василь Петрик. На основі аналогів та археологічних звітів він також локалізував княжий город — замок-дитинець з підгороддям — на правому березі давнього русла Солокії. Але, на відміну від інших дослідників, на правому березі він локалізував і посад. Ця версія має свою логіку, позаяк на гіпотетичній території посаду попередньо виявлено три цвинтарища, які в княжі часи мусили розташовуватися тільки біля церкви — на освяченому місці. Концентрація ж трьох церков на відносно невеликій території підказує, що вони мали би стояти посеред міської садибної забудови. Однак сьогодні це твердження має замало аргументів. Його заперечує і те, що після локалізації міста на маґдебурзькому праві ринковою площею стала давня веретеноподібна головна торгова площа посаду, розташованого в межиріччі[25].

---

[21] Пастернак Я. Археологія України; Петегирич В. Початки Белза і Буська.
[22] Петегирич В. Про час виникнення Белза.
[23] Пастернак Я. Археологія України.
[24] Петегирич В. Про час виникнення Белза.
[25] Бевз М. Студії архітектурно-містобудівельного розвитку...

Отже, містобудівною структурою княжий Белз був подібний до інших княжих столиць: Червена, Галича, Володимира, Звенигорода. Він складався з центрального ядра (города з підгороддям) та посаду, а також дещо віддалених монастирів чи ремісничих поселень. Княжий замок, розташований в городі, та укріплення города з підгороддям були дерев'яними. Посад, оточений валом з парканом, розташовувався на плато навколо найвищої топографічної ділянки, на якій сформувалася торгова площа. В межах укріплень розташовувалися руські церкви з цвинтарями біля них. Ізраеліти, які замешкали на посаді, мали окописько, розташоване відразу за валом при Люблинській дорозі. Місто оточували монастирі в урочищах Монастирище, Клименщина і Трійця та ремісничі поселення в урочищах Салаківщина, Острівок, Гора та За Рікою[26]. На відміну від інших, княжий Белз був цілком дерев'яним. Дерев'яними були і храми, зокрема замкова церква св. Катерини, з якої 1382 р. Владислав Опольський вивіз ікону Пресвятої Богородиці до монастиря павлінів у Ченстохові. Велика кількість церков і монастирів підтверджують важливість Белза як княжої столиці. На жаль, донині не виявлено слідів жодного княжого храму чи княжих палат, хоч розкопані цвинтарища, які підтверджують їх існування.

Перший локаційний період (1377—1509). „Господар Руси" Владислав Опольський, бажаючи перетворити Белз на вагомий осередок, 5 жовтня 1377 р. надав йому магдебурзьке право та низку інших привілеїв, зокрема право складу соли[27]. А вже 1384 р. місто разом з князівством майже на чотири століття ввійшло до складу Польського королівства. Зі скупих джерел можемо здогадуватись, що на той час Белз був значним містом, яке замешкували шляхта і магнати, міщани та передміщани. Тоді почали формуватися передмістя: Львівське — на основі княжого замку-дитинця і підгороддя, та Люблинське — нове, на захід від міста. У той час у Белзі утворилися три громади — руська, польська і юдейська. Правління мазовецьких князів спричинилося до напливу польського елементу, для якого князь Владислав уже 1377 р. заснував перший дерев'яний парафіяльний костел св. Миколая на східному передмісті. Опольському ж приписують фундацію шпитального костелу Святої Трійці, який постав 1378 р. на передмісті біля греблі, що поєднувала посад з княжим городом[28]. У 1394 р. на тодішньому передмісті при південних оборонних укріпленнях посаду осіли прибулі отці домініканци, які 1401 р., ймовірно, з нагоди освячення дерев'яного костелу Святого Духа, отримали від князя Земовіта IV ділянку в місті, що перед тим належала православному руському намісникові (декану)[29]. Тоді міщанами Белза були тільки русини та поляки. Юдеї селилися на Люблинському передмісті у своїй дільниці, що розташовувалася при північно-західній ділянці міських оборонних укріплень.

Місто XIV—XV ст. було добре укріплене і якийсь час мало два замки — в середмісті та на місці князівського дитинця. Як важливий центр у першій половині XV ст. Белз став другим осідком Холмсько-Белзької

---

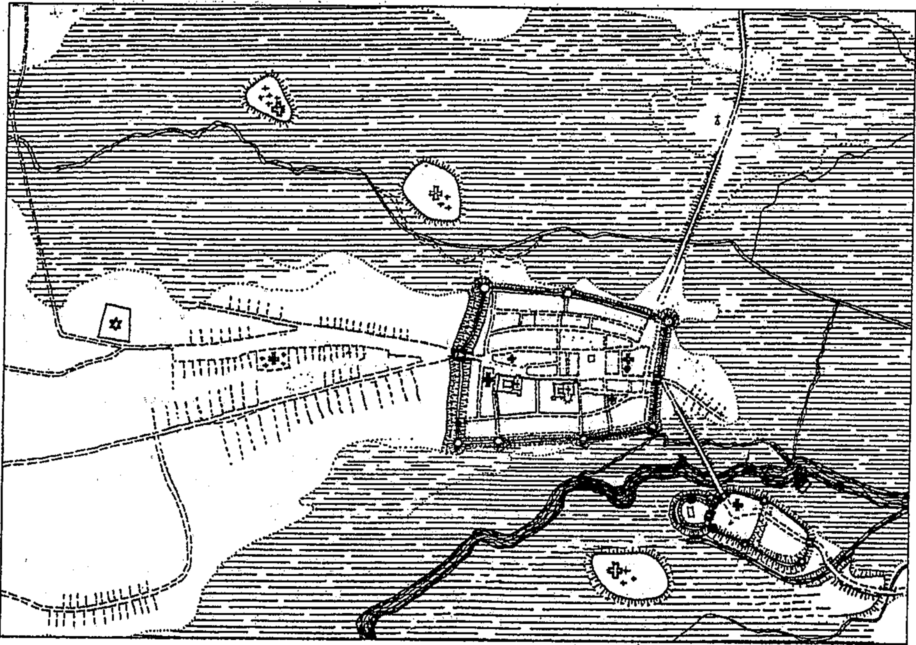
[26] Пастернак Я. Археологія України; Чачковський Л. Княжий Белз; Петегирич В. Про час виникнення Белза; Бевз М. Студії архітектурно-містобудівельного розвитку...

[27] Janeczek A. Osadnictwo...— S. 218.

[28] Там само.— S. 52.

[29] Там само.— S. 219.

єпархії, а від 1462 року — воєводським центром Польського Королівства з осідком воєводи, каштеляна і старости. Зростанню і значенню Белза сприяло створення судів: земського — у 1439 р. та ґродського — у 1460 р. З податкового реєстру Белзького воєводства 1472 р. відомо, що тоді в місті було п'ять православних міських і передміських церков (костели податку не платили) та один міський млин[30]. Парохіяльний костел, княжий замок, а також, імовірно, деякі церкви згоріли під час пожежі 1473 р.



2. Реконструкція планувального укладу середмістя Белза. *XV—XVI ст. Реконструкція М. Бевза*

Після надання маґдебурзького права економіка та планувальна структура Белза розвивалися за зразком інших європейських міст. З долокаційної видовженої з заходу на схід центральної міської площі княжого посаду сформувалася Ринкова площа веретеноподібної форми. Розташована вона була на найвищій, північній частині плато межиріччя Солокії та Річиці. До неї вливалася одна дорога від заходу та інша від сходу, яка розгалужувалася у північному і південному напрямках. Ця Ринкова площа проіснувала до другої локації міста, а її назва у топонімі Старий Ринок зберігалася і в усній, і в писемній формах до кінця Першої світової війни[31].

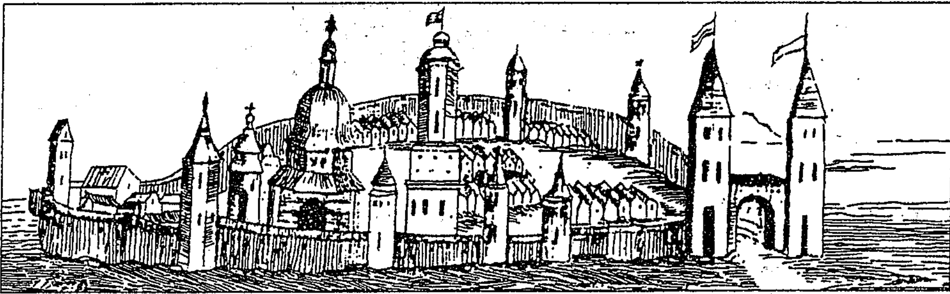
---

[30] Janeczek A., Świeżawski A. Rejestr poboru łanowego województwa bełzkiego z 1472 r. // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej.— Warszawa, 1991.— N 1.— S. 41.

[31] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 146, оп. 48, спр. 128.

М. Бевз припускає, що долокаційний міський посад мав витягнену трикутну площу з вершиною від заходу. Однак цю площу він локалізує в іншому місці. На його думку, первісна долокаційна головна площа розташовувалася у межах вулиць, що виходили з кутів пізнішої ринкової квадратної площі і тягнулися на схід та захід. За його версією, перепланування міста відбулося відразу після отримання маґдебурзького права і охопило територію в межах пізніших міських валів, і вже на цьому етапі була сформована квадратна ринкова площа[32].

Виявлені нами матеріали дають підстави дещо по-іншому розглядати розвиток планувально-просторової структури Белза. На нашу думку, первісна локація охопила набагато меншу територію: нею було адаптовано княжий посад Белза і його структуру, сформовану на руському праві. Виходячи з пізнішого розпланування міста, його межі проходили від півдня — південною стороною квадратного Ринку і вулицями, що виходять з його кутів, від півночі — руслом Річиці, від сходу — лінією на збігу Сокальського і Львівського гостинців, а від заходу — приблизно умовною лінією попри старе окописько і синагогу. Арґументами на користь нашої версії є кілька нововіднайдених архівних записів, які дотепер не враховувалися при дослідженні містобудівного розвитку Белза.



3. Белз *1428 р. Гравюра невідомого автора. XIX ст.*

У книзі Белзького земського суду під 1587 р. занотована „місцевість, звана коло окописька, давніше за межами міста Белза, де віддавна юдеї белзькі покійників хоронили“[33]. У традиції маґдебурзьких міст цвинтарі юдейської громади закладалися лише за межами міських укріплень, від чого й походить їх назва — „окописько“. Отже, давнє юдейське окописько Белза на кадастрі 1854 р., ймовірно — це ділянка на захід від площі Старого Замку, позначена як „Ґміна ізраелітська“[34], первісно роста-

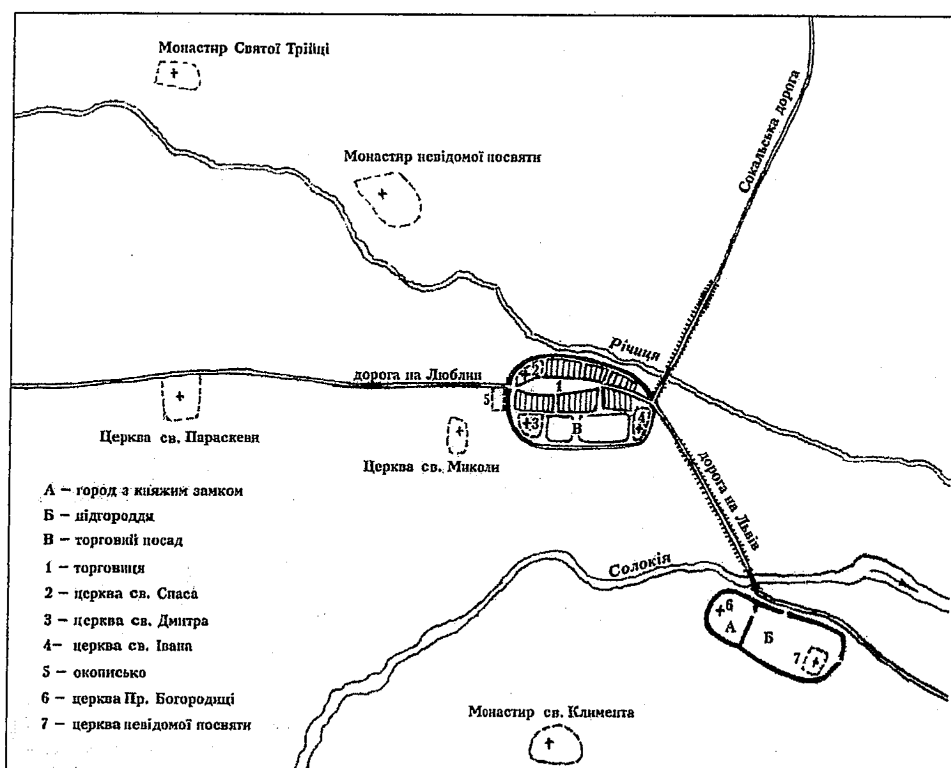
---

[32] Бевз М. Студії архітектурно-містобудівельного розвитку...

[33] ЦДІА України у Львові, ф. 2, оп. 1, спр. 4, № 1345. Укріплення Белза, очевидно, були розширені перед 1592 р., бо у Книзі запису справ Белзького земського суду за вказаний рік у справі про підтвердження домініканами прав і володінь еврейської громади записано: „Синагога в місцевості, званій Коло окописька, давніше за межами міста Белза, де в давнину юдеї белзькі покійників хоронили“.

[34] Там само.— Ф. 186, оп. 5, спр. 860.

шовувалося за міським валом, як і юдейська дільниця. Природні умови — брак незаболочених ділянок, зумовили близькість його розташування до міського валу. Внаслідок розширення „міста в паркані“, після другої локації міста 1509 р., юдейська дільниця разом з окописьком опинилися у межах міських укріплень, при міському валі. Окописько в межах міста, як елемент урбаністичного устрою галицьких міст, є унікальним випадком.



4. Планувальна схема Белза до першої локації. *1377 р. Реконструкція авторів*

Другий запис стосується появи в Белзі отців домінікан і локації їх монастиря. За А. Янечеком, домініканів у Белзі посадив Земовіт IV 1394 р. in suburbio — на передмісті. З нагоди посвяти першого дерев'яного домініканського костелу Святого Духа, розташованого також на передмісті, Земовіт обдарував отців домініканів ділянкою в місті, яку відбрав від православного белзького декана[35]. Мурований костел, що постав 1554 р. на

[35] Janeczek A. Osadnictwo...— S. 219.

місці попереднього дерев'яного, який стояв на передмісті, опинився уже в межах „паркану". Підтвердженням цієї трансформації міської структури є матеріали археологічних розкопок 2004 р. північних келій домініканського монастиря. Причинами тріщин східної стіни келій виявилися просідання фундаменту, який сидить на мурованому фраґменті міського південного валу, зверненого чолом від міста[36]. Ці факти доволі прозоро стверджують, що південний міський вал тягнувся уздовж вулиці, яка виходила з південно-західного кута квадратної ринкової площі, на невеликій віддалі від неї.

Досить арґументованим свідченням меж середмістя є вулиці з назвами „На паркані", занотовані у пізніших документах. Зокрема, акт візитації 1731 р. церкви св. Миколи відзначає вулицю На паркані, яка тягнулася паралельно до русла Річиці, в північній частині міста[37]. У цьому топонімі в пам'яті мешканців зафіксувалася згадка про давні оборонні укріплення міста (частокіл чи „паркан"), короткий опис яких залишив Ліборій Накен, який у складі військ великого прусського комтура Йогана Тіфена 1497 р. обозував під стінами Белза: „[...] був він із дерева, мав бастіони [?] і вежі, та був обведений стінами з глини"[38].

Белз першої локації подає гравюра невідомого автора XIX ст., на якій зображено вигляд міста 1428 р.[39] Опираючись на невідомі нам матеріали, гравер гіпотетично реконструював його. Дуже подібним є зображення польського міста Беч на аналогічній гравюрі: невелике, витягнене з заходу на схід, місто, обнесене парканом з бійницями, сімома вежами та характерною для XV ст. в'їзною брамою з двома вежами. Домінантами виступають дерев'яна з бароковою (?) банею церква та мурована (?) ренесансна ратуша. Дивним є те, що зображено лише одну церкву, бо Реєстр податків 1472 р. фіксує їх в місті аж чотири[40]. Реконструйоване місто має дерев'яний костелик, що не збігається з історичними відомостями, позаяк він був розташований не поряд з церквою, а на східному передмісті. Щільна, зі стрімкими дахами, житлова забудова згрупована вздовж вулиць, утворюючи незабудовану видовжену площу. Від заходу міські стіни обгинають велику споруду з прибудівками та високою вежею. Найправдоподібніше, це міський княжий замок. Враховуючи деякі моменти реконструкції, автор мусив бути добре ознайомленим з містом і його історією.

Отже, перше локаційне місто адаптувало княжий посад і його структуру. „Місто в паркані" збереглося в долокаційних межах, а витягнена торгова площа перетворилася на ринкову, на якій мусила постати ратуша, ймовірно, дерев'яна,— обов'язковий містобудівний елемент міста на маґдебурзькому праві. У західній частині укріпленого міста було зведено замок — спочатку осідок мазовецьких князів, які рідко перебували в Белзі, а від 1462 р.— белзького воєводи як представника королівської влади. Про цей замок на зламі XVIII—XIX ст. свідчив топонім Старий

[36] Архітектурно-археологічний звіт за 2004 рік. Історико-культурний заповідник в місті Белзі.
[37] Коструба Т. Белз і Белзька земля...
[38] Чачковський Л. Княжий Белз.
[39] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Кабінет мистецтва.
[40] Слободян В. Українські храми Белза // Белз і Белзька земля.— С. 89—98.

Замок[41] — незабудована площа під топографічним № 300 Йосифінської чи № 320 Францисканської метрик[42]. Одночасно з ним існував топонім Замчище (у міжвоєнний період змінений на Замочок), яким називали давній княжий город — замок-дитинець з підгороддям. Топоніми Старий Замок і Замчище наводять на думку, що якийсь час замки мусили співіснувати. Очевидно, що обидва вони були дерев'яними. На нашу думку, руський княжий замок після надання місту маґдебурзького права 1377 р. князем Владиславом Опольським втратив своє значення і після пожежі 1473 р. перетворився на замчище, на якому стояв невеликий двір, і костелик св. Катерини. Основну роль почав відігравати новозведений замок белзького воєводи. Давній княжий замок відійшов на другий план, став заміською воєводською резиденцією. Після того, як міський замок воєводи згорів (XVII ст.), його місце дістало назву площа Старий Замок.

Отже, згідно з нашою реконструкцією, на перший локаційний період Белз охоплював велику територію і складався з середмістя, передмість (Люблинського та інших), окремих поселень (Гора, Салаківщина) і давніх руських монастирів (св. Климента, Святої Трійці та в урочищі Монастирище). Містобудівельна структура тодішнього Белза мала характер міста на руському праві. Межі його середмістя збігалися з межами княжого посаду, оточеного валами з частоколом та вежами. Характерним елементом цього Белза була витягнена ринкова площа з дерев'яною ратушею, оточена щільною забудовою. Середмістя мало мережу вулиць зі змішаною забудовою — щільною та садибною. Поза укріпленнями розвивалися передмістя садибної забудови. Тодішній Белз мав два замки — міський (у західній частині укріпленого середмістя) і заміський (в урочищі Замчище) з костеликом св. Катерини[43], зведеним, імовірно, на місці давньої княжої замкової церкви, очевидно, й тієї ж посвяти. Белз першого локаційного періоду був ще цілком дерев'яним. Важливими елементами його містобудівної структури були храми з прилеглими цвинтарями. Вони виступали домінантами і формували вигляд міста. На той час середмістя мало три храми, якими були тільки руські церкви — Преображення Господнього (Спаса), св. Дмитра та св. Івана. Новою важливою рисою цього періоду є поява в місті польського елементу і латинських храмів. Парафіяльний костел під титулом св. Миколая та шпитальний — Святої

---

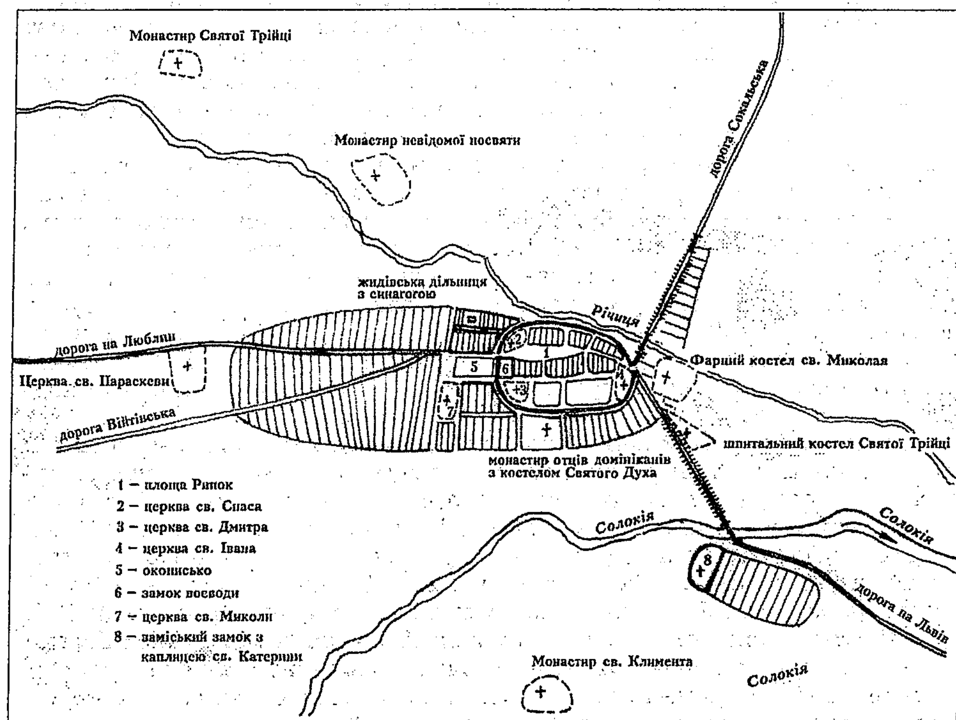
[41] ЦДІА України у Львові, ф. 166, оп. 1, спр. 1261, с. 27. Документ від 15 квітня 1828 р. Згідно з рішенням, яке має силу, Цісарсько-королівська камеральна управа в Мокротині проводить опис границь території в місті Белзі, що належить до державних маєтків, незабудованої площі, званої пляц Старого Замку, згідно з розпорядженням Доменіальної адміністрації Державних маєтків і солеварень від 18 грудня 1827 р. у присутності сусідів — власників сусідніх будинків і ділянок, що межують. Згідно з урбаріальною метрикою ґрунтів, ділянка № 300 (320) топ. становить 27 клястерів у довжину — від Люблинської дороги до вулиці Жидівської, 15 клястерів у ширину — загалом від Міської вулиці до ґрунту Арона Мадера, що в сумі становить 405 квадратних клястерів. Це є дика ділянка Замку, звана пляц Старого Замку, яка межує з південного боку з громадською вулицею, що веде до Люблина, з північного боку — з так званою Жидівською вулицею, зі сходу — з пляцом Янкеля Гіршгорна, з заходу — з пляцом Арона Мадера. Цісарсько-королівська камеральна управа в Мокротині оцінила вільну площу Старого Замку. Вона належить до староства Белз, і її вартість після того, як згорів замок і вона весь час була незабудована, становить 30 гульденів. Документ склали Кашубський, Кобилянський і Яцентій Ґофрик. (Автори вдячні за переклад з німецької Галині Сварник.)

[42] Там само.— Ф. 19, оп. XIX, спр. 7-а; ф. 20, оп. XIX, спр. 7.

[43] Там само.— Ф. 159, оп. 9, спр. 3569, арк. 58.

Трійці розташовувалися на передмісті, на схід від міського паркану, а на південному передмісті, при міських укріпленнях,— монастирський костел Святого Духа отців домініканів. На Люблинському передмісті розташовувалися церкви св. Миколи і св. Параскеви, юдейська дільниця з дерев'яною божницею та окописько при міському валі.

Від цього міста сьогодні ми маємо лише рефлексії.



5. Планувальна схема Белза першого локаційного періоду. *1377—1509 рр. Реконструкція авторів*

Другий локаційний період (1509—1620). Після чергових спалень міста татарами, 1509 р. король Сиґізмунд Старий підтвердив маґдебурзьке право та надав Белзу низку привілеїв, які сприяли його бурхливому розвиткові. Місто було звільнене від контрибуцій і податків (1512), отримало привілей на право пропінації (1513), право збору мита від проїжджих купців (1532), привілей на ярмарки (1546), звільнення від підводної повинности (1548)[44]. Разом з давнішим привілеєм на склад соли (1377) ці привілеї і забезпечили Белзові добробут, у місті розвивалися різні ремісничі цехи. До нього прибували нові мешканці, збільшилася

[44] Кострубa Т. Белз і Белзька земля...

юдейська громада. Як осідок воєводи, місто збирало воєводські сеймики земської шляхти, постанови яких вносилися до земських судових актів. Судові справи розглядав Белзький ґродський суд, який також збирався у місті. Белз продовжував залишатися важливим культурним центром. У червні 1590 р. тут відбувся перший з'їзд руських єпископів, резолюція якого стала основою Берестейської унії.

Пожвавлення політичного та культурного життя Белза спричинилося до змін його планувальної структури. Новий Белз формувався на принципах планування „маґдебурзьких" міст. Передусім була закладена нова Ринкова площа — на квадратному плані. Постала вона в іншому місці — на південь від попередньої, дещо східніше. Давнішу площу після того назвали Старим Ринком. Розширилося „місто в паркані" — до середмістя долучилися передмістя: ціле південне з домініканським костелом, частина західного, Люблинського, із замком, юдейською дільницею і окописьком та невелика частина східного передмістя з костелом св. Миколая. Навколо другого локаційного міста були зведені нові укріплення. Важко сказати, як вони виглядали, але позаяк в люстрації місто означене „в паркані", то, за нашим припущенням, укріплення мусили бути земляно-дерев'яними з частоколом і мати мінімум три брами — західну і дві східні. На думку М. Бевза, „паркан" — це стіна дильової конструкції[45]. Без огляду на рукотворні укріплення, природні умови в оборонній системі Белза цього періоду продовжували відіграватн основну роль, що підкреслював мандрівник Еріх Лясота[46].

Другий локаційний період вирізняється ще й тим, що міська тканина збагатилася містоформуючими елементами-домінантами — першими мурованими спорудами. Зводилися вони з цегли, яку випалювали на місці. 1554 р. був завершений костел Святого Духа монастиря отців домініканів. З цією подією, на нашу думку, пов'язується поповнення прав і маєтків монастиря королем Сиґізмундом Авґустом[47]. Костел постав на величезній давній передміській, а тепер уже міській ділянці, що простягалася від вулиці Кляшторної на південь до міських оборонних валів уздовж Солокії. Була це монументальна тринавова базиліка з витягнутим півциркульним вівтарем ґотично-ренесансового стилю. Нава костелу сягала північного прясла монастирського муру. Могутні, понад 2 м товщиною, стіни були укріплені контрфорсами.

Іншою мурованою спорудою стала невелика цегляна шестигранна каплиця, зведена 1606 р. на схід від Ринкової площі, на давньому цвинтарі, який ще у XVIII ст. відзначався як ґрунт парохіяльний — імовірно, церкви св. Івана. Згідно з археологічними дослідженнями, до появи цвинтаря в XI ст. тут стояли будівлі посаду княжого Белза[48]. В усній і

---

[45] Бевз М. Студії архітектурно-містобудівельного розвитку...

[46] Лясота Е. Подорожній щоденник.

[47] ЦДІА України у Львові, ф. 159, оп. 9, спр. 396, арк. 8.

[48] Петрик В., Івановський В., Лазурко О., Рибчинський О. Археологічні дослідження в Белзі 2003 року // Белз і Белзька земля.— С. 39. Оскільки громади аріян (социніян) у Белзі ніколи не було, а вежа розташована на цвинтарі, то первісно споруда могла бути каплицею. Це підтверджує невелика, але простора зала споруди, перекрита зімкненим склепінням з урочистим верхнім освітленням, яка найбільше пасувала б для релігійного зібрання невеликої кількости осіб. Назва „аріянська" могла постати в час, коли пам'ять про цвинтар була втрачена, а первісне сакральне призначення пов'язалося з некатолицьким — схизматицьким напрямом християнства — аріянством, найпоширенішим

писемній традиціях мурована споруда названа по-різному: Аріянська вежа, міський архів, стара башта, склад. Ще на початку XX ст. над її входом містилася плита з зображенням герба Равич (дівчина, яка сидить на ведмеді), датою „1606" та латинськими буквами по боках: A, Z, P, B, які нам вдалося розшифрувати як „Андрій [A] Снопковський [Z], прапорник [P] белзький [B]". Властиво, ця плита розкривала історію постання цієї споруди. Андрій Снопковський, шляхтич герба Равич, був хорунжим (прапорником)[49] Белзького воєводства на зламі XVI—XVII ст.[50] У польському війську земські хорунжі організовували військові формування своїх земель, а згодом були найвищими військовиками польської армії. Андрій Снопковський як заможний чоловік, очевидно, і збудував споруду на цвинтарі як приватну каплицю-усипальницю. Великі пивниці, перекриті бочковим склепінням та з окремим входом, могли бути похowальними криптами родини Снопковських.

Важливими містоформуючими елементами у структурі Белза були і дерев'яні сакральні споруди. В паркані існували давні чотири церкви (св. Дмитра, св. Миколи, св. Івана і Преображення Господнього), костел св. Миколая та юдейська божниця. 1554 р. церква св. Дмитра була зведена від фундаментів і отримала нову посвяту Святого Духа, на що вказує привілей парохії на нові ґрунти від короля Сиґізмунда Авґуста[51]. Наприкінці XVI ст. постає нова божниця[52]. Шпитальний костел Святої Трійці залишився поза міськими укріпленнями.

Белз XVI ст., у порівнянні з іншими тогочасними містами, був великим густонаселеним містом. Величезна кількість різноманітних ремісників підтверджує важливість його як воєводського центру. Люстрація королівщини 1564—1565 рр.[53] містить багато цінної інформації, яка відображає тогочасний Белз як живий організм і опосередковано дає можливість відтворити його містобудівну структуру. Місто мало 34 пекарі, 20 шевців, 8 різницьких яток, 3 міські солодовні, міську лазню, млин під замком на міському мості. На той час у Белзі сформувалася досить велика юдейська громада, яка займала північно-західну частину локаційного міста. Нова квадратна Ринкова площа мала 28 будинків — по сім на кожному боці. Її замешкували тоді тільки християни — ремісники та шляхта. Посеред Ринку мусила здійматися ратуша — символ маґдебурзького міста як осідку адміністрації, а разом з тим у ній могли міститися торгові ятки.

З Ринкової площі у двох напрямках — на схід і захід — вибігали чотири вулиці. У люстраційному акті від 1564 р. згадуються побіч Ринку

серед польських протестантів XVI ст. Невідомо, доки вежа функціонувала як каплиця, але наприкінці XVIII ст. вона використовувалася як міський архів (ЦДІА України у Львові, ф. 19, оп. 19, спр. 7), а від початку XIX ст., як приватна власність, переходила з рук у руки і використовувалася на складські потреби, зокрема як склад борошна.

[49] Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana.— Warszawa, 1974.— T. I.— S. 240.

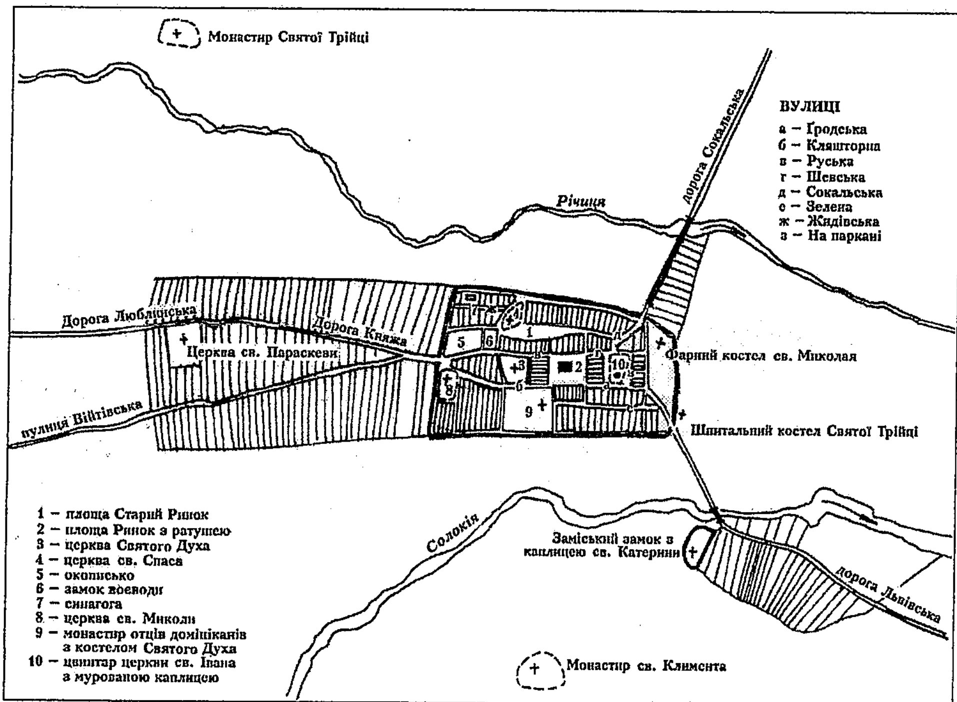
[50] Gmiterek H., Szczygieł R. Urzędnicy województwa Bełskiego i ziemi Chełmskiej XIV—XVIII wieku.— Kórnik, 1992.

[51] Слободян В. Українські храми Белза // Белз і Белзька земля.— С. 93.

[52] Бойко О. Гебреї Белза та історія постання синагог // Там само.— С. 99. 1587 р. белзькі домінікани погодили ізраелітам продаж землі під нову синагогу: „Bełzens Dominikani verditionen Synagogie Judaincie in Bełz sitt sup fundum. Approbaute" (ЦДІА України у Львові, ф. 2, оп. 4, спр. 2, с. 36, № 1472).

[53] Жерела до історії України-Руси.— Львів, 1900.— Т. III.— С. 134—142.

вулиці Ґродська з сімома будинками, яка виходила з південного кута Ринку на схід і вела до давнього городу; Кляшторна з 28 будинками — з південного кута на захід, при якій опинився домініканський монастир; вулиця Шевча з 20 будинками йшла з північного кута Ринку на схід. Ці вулиці замешкували русини та поляки. Вулиця Руська з 35 будинками тягнулася з північного кута на захід і була замешкана русинами, а також юдеями. Крім вулиць, які виходили з Ринку, зафіксована вулиця Сокальська з десятьма будинками, яка виходила з Шевчої і вела у напрямку на Сокаль. Поза вулицями, у межах паркану, зафіксовано ще 15 будинків[54], які, ймовірно, були садибами і розташовувалися, на наше припущення, навколо Старого Ринку.



6. Планувальна схема Белза другого локаційного періоду. *1509—1620 рр. Реконструкція авторів*

На другий локаційний період змінилася також структура белзьких передмість: частина західного, ціле південне і невелика частина східного були включені у середмістя. Передмістя у цей час розвивалися на 12 міських ланах. Найбільшим було Люблинське — люстрація фіксує на ньому 83 садиби і шість пустих дворищ. На Люблинському передмісті стояла

[54] Жерела до історії України-Руси.— Т. III.— С. 134—142.

дерев'яна церква св. Параскеви. Окрім того, за ним на чотирьох війтівських ланах тягнулася вулиця, звана Війтівською, на якій було ще 40 садиб[55]. Північне передмістя було маленьким. У люстрації за ним згадуються лани на Забродді, на яких пізніше почало формуватися передмістя, зване Заболоттям. Східе передмістя тягнулося вузькою смугою між дорогами на Сокаль та Львів. На цьому передмісті розташовувався шпитальний костел Святої Трійці.

В структуру тодішнього Белза входили також монастирі св. Климента і Святої Трійці, розташовані на околицях міста — за заплавами рік на невеликих острівних підвищеннях. У згаданій люстрації відзначений лише лан Троїцький монастиря Святої Трійці, розташованого на північний захід від міста, позаяк інші не сплачували податків, як і католицькі храми.

Період XVI — початок XVII ст. в історії Белза закарбувався найбільшим його розквітом. Тодішнє місто набуло значного розвитку у різних сферах — збільшилася кількість ремісничих цехів, процвітала торгівля, розвивалася культура. Тут існувала своя іконописна школа. Місто притягало нових мешканців. Зведення нових осель вимагало розвитку самої міської тканини. Формування нових вулиць підтверджує люстраційний акт від 1616 р.[56] У ньому відзначені вулиці, не згадані в попередньому — від 1564—1565 рр. Від вулиці Ґродської у південному напрямку відгалузилася вулиця Львівська. У південній частині міста, паралельно Кляшторній і Ґродській, сформувалася вулиця Зелена, а в північній — Жидівська, у східній частині міста, від боку знищеного валу — вулиця На паркані. Дорога Люблинська (Любельська), що проходила через однойменне передмістя, у цій люстрації названа Широкою або Княжою. Назва „Княжа" ще раз підтверджує існування княжого замку при західних оборонних укріпленнях міста.

Отже, у другому локаційному періоді (1509—1620), при збереженій загальній інфраструктурі, змінилася структура середмістя. Белз отримав регулярний характер міста на маґдебурзькому праві. Межі його середмістя розширилися, приєднавши частини передмість. У місті співіснували вже три громади — руська, польська і юдейська. Характерними містоформуючими елементами тогочасного Белза стали квадратна Ринкова площа зі щільною забудовою та ратушею посередині, а також велика кількість сакральних споруд. Важливим урбаністичним елементом середмістя стала ізраелітська дільниця разом з новозведеною божницею та окописьком. У паркані опинився також домініканський костел. Хоч тодішній Белз був важливим воєводським центром Речі Посполитої, він продовжував зберігати руський характер, позаяк у самому місті розташовувались аж чотири[57] парафіяльні руські церкви. Це дуже яскраво зауважив люстратор 1565 р., відзначивши, що в місті „руси більше, ніж ляхів"[58]. Приписка про перевагу руси є унікальною, оскільки жодне інше більше місто коронних земель Речі Посполитої XVI ст. не мало руського

---

[55] Lustracja województw Ruskiego, Podolskiego i Bełskiego 1564—1565.— Warszawa; Łódź, 1992.— S. 118.

[56] Чачковський Л. Княжий Белз.— С. 146.

[57] Gil A. Prawosławna eparchia Chełmska do 1596 roku.— Lublin; Chełm, 1999.

[58] Жерела до історії України-Руси.— Т. III.— С. 140.

характеру. Поза міськими укріпленнями найбільше розвинулося Люблинське передмістя з садибною забудовою. У той період у Белзі ще існували обидва замки — княжий міський (при західних укріпленнях міста) як осідок воєводи і заміський (в урочищі Замочок) з каплицею св. Катерини, відбудований піля пожежі 1473 р., що виконував другорядну роль. Тоді появилися перші муровані з цегли сакральні споруди — костел Святого Духа монастиря отців домініканів та каплиця, згодом звана Аріянською вежею, які збагатили краєвид міста.

Сформована у другий локаційний період урбаністична структура середмістя Белза — з ринковою площею, регулярною мережею вулиць та площею Старий Ринок — перетривала до середини XX ст. Пожежа 1619 р. спричинилася до наступного етапу містобудівного розвитку.

Oksana BOYKO, Vasyl' SLOBODIAN

DIFFERENT STAGES IN TOWN PLANNING HISTORY OF BELZ

On the basis of newly-recovered archives, the authors offer a novel view of the early stages in the development of Belz by dividing this early period in the town's history into three segments, namely: (1) a time between the founding of the town and 1377; (2) the first locational period (1377—1509); (3) the second locational period (1509—1620). The article outlines a historical background to the emergence of the town and topographical characteristics of the area. The authors further offer charts representing the three periods in the development of Belz as an urban center and outline all the major elements in the layout of the town.

Микола БЕВЗ, Ігор ОКОНЧЕНКО, Ольга ОКОНЧЕНКО

РОЗВИТОК СИСТЕМИ МІСЬКИХ УКРІПЛЕНЬ ЖОВКВИ У XVI—XVIII СТОЛІТТЯХ

У XVI ст. відбулася активізація урбаністичних процесів на теренах Галичини. Однією з причин збільшення кількости міських поселень була потреба магнатів у влаштуванні адміністративних центрів і резиденцій для контролю своїх володінь. Нові міста-резиденції поставали як укріплені комплекси замку і міста, оскільки у XVI—XVII ст., відповідно до новітніх оборонних вимог, виникла потреба у спорудженні великих глибоко ешелонованих твердинь для забезпечення достатнього захисту — уфортифіковане місто виконувало функції авангарду для укріпленої резиденції, приймаючи на себе перший удар ворога.

Проблема реконструкції етапів розвитку оборонних споруд Жовкви спеціально не розглядалася у науковій літературі. Хоч питання потреби всебічного вивчення укріплень цього унікального пізньоренесансного міста порушувалося у публікаціях М. Бевза, М. Мотака, Т. Трегубової[1] та інших авторів. Дотепер не було проведено комплексних досліджень міських фортифікацій. Інформація про існування чи перебудову мурів, брам, валів у Жовкві міститься у низці праць істориків С. Барончa, І. Крип'якевича, Н. Недзвецького, Й. Зубжицького, Я. Каліки, Г. Яремич, Р. Афтаназе[2]. В поодиноких працях реконструйовано загальну схему фортифікацій та розпланувального укладу Жовкви за станом на перший період її розвитку у XVI—XVII ст. Це передусім дослідження К. Кусьнежа, Т. Тольвінського, М. Бевза, М. Мотака[3]. Низка праць Є. Петруса, В. Овсійчука,

---

[1] Бевз М. Архітектурно-просторовий уклад міста Жовкви в контексті європейської урбаністики // Галицька брама (Львів).— 1997.— № 4 (28).— С. 6—7; Motak M. Elementy nowatorskie i tradycyine w kompozycji urbanistycznej wybranych renesansowych założeń miejsko-rezydencjonalnych w Polsce // Studia z historii architektury i urbanistyki. Prace Naukowe Zakładu Historii Architektury, Urbanistyki i Sztuki Powshechnej.— Kraków, 1999.— S. 197—215; Трегубова Т. Нариси з історії архітектури України.— К., 2002.— С. 17—31.

[2] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— Lwów, 1852.— 139 s.; Niedzwiecki N. Z Przeszłości Żółkwi.— Lwów, 1908.— 73 s.; Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.— Львів, 1990.— 125 с.; Aftanaze R. Materiały do dziejów rezydencji.— Warszawa, 1990.— T. VII-a.— 696 s.

[3] Бевз М. Архітектурно-просторовий уклад міста Жовкви...— С. 6—7; Motak M. Elementy nowatorskie i tradycyine...— S. 197—215; Tołwiński T. Urbanistyka. Budowa miast przeszłości.— Warszawa, 1947.— T. 1.— S. 162—220; Kuśnierz K. Sieniawa. Założenie rezydencjonalne Sieniawskich. Rozwój przestrzenny w XVII oraz XVIII wieku.— Rzeszów, 1984.— S. 142—181.

Г. Яремич присвячена вивченню окремих жовківських архітектурних об'єктів[4]. Найбільшої уваги дослідників-істориків удостоївся Жовківський замок, про що свідчать праці Р. Афтаназе, О. Чоловського, О. Мацюка[5]. Проте лише одна робота була присвячена дослідженню замку як архітектурного об'єкта. Це праця М. Осінського[6], яка також стала основою для реставраційних робіт у замку в міжвоєнний період. Планомірне вивчення архітектурних і, зокрема, оборонних споруд міста почалося з початку 1970-х рр. у науково-проектному Інституті „Укрзахідпроектреставрація"[7], а згодом на кафедрі реставрації та реконструкції архітектурних комплексів університету „Львівська політехніка" за сприяння дирекції Жовківського історико-архітектурного заповідника. Узагальненням кафедральних досліджень було кілька маґістерських робіт з історії архітектури Жовкви, і серед них праця Ольги Оконченко „Міські фортифікації Жовкви XVI—XVIII ст."[8] Проте питання повної реконструкції етапів розвитку фортифікаційної системи Жовкви та вигляду її окремих об'єктів (замкових бастіонів, Туринецької і Львівської брам, оборонних башт) — це тема, яка потребує подальших досліджень. У нашій публікації узагальнюємо здобуті в останні роки дані, систематизуємо відомі матеріали і факти та обґрунтовуємо власну версію етапів розвитку та вигляду комплексу оборонних споруд Жовківського середмістя замку, а також східного передмістя за станом на XVI—XVIII ст.

Середмістя Жовкви і замок-резиденція були розплановані одночасно архітектором Павлом Щасливим на замовлення гетьмана Станіслава Жолкевського у 1594 р. на вільній від забудови частині території села Винники, навпроти старого укріпленого двору, який містився на лівому березі річки[9]. Середмістя і новий замок мали власні системи укріплень, які водночас були поєднані у спільний оборонний комплекс. Однак замок, виконуючи функції гетьманської резиденції, був самодостатньою автономною оборонною одиницею, маючи укріплення не лише назовні, але й з боку центральної площі міста. Архітекторові дуже фахово вдалося вибрати місце для розміщення міста-фортеці, зокрема, було враховано природні чинники, водні плеса, топографію місцевости. Слід зазначити, що середмістя Жовкви, окрім зведених укріплень, мало доволі сприятливі природні умови для організації надійної оборони: на північ від новозакла-

---

[4] Petrus J. T. Kościoły i klasztory Żółkwi // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wshodnich dawnej Rzeczypospolitej.— Kraków, 1994.— T. 2.— 294 s.; Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— 181 с.; Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.

[5] Aftanaze R. Materiały do dziejów rezydencji; Guerquin B. Zamki w Polsce.— Warszawa, 1984.— 348 s.; Мацюк О. Замки і фортеці Західної України.— Львів, 1997.— 159 с.

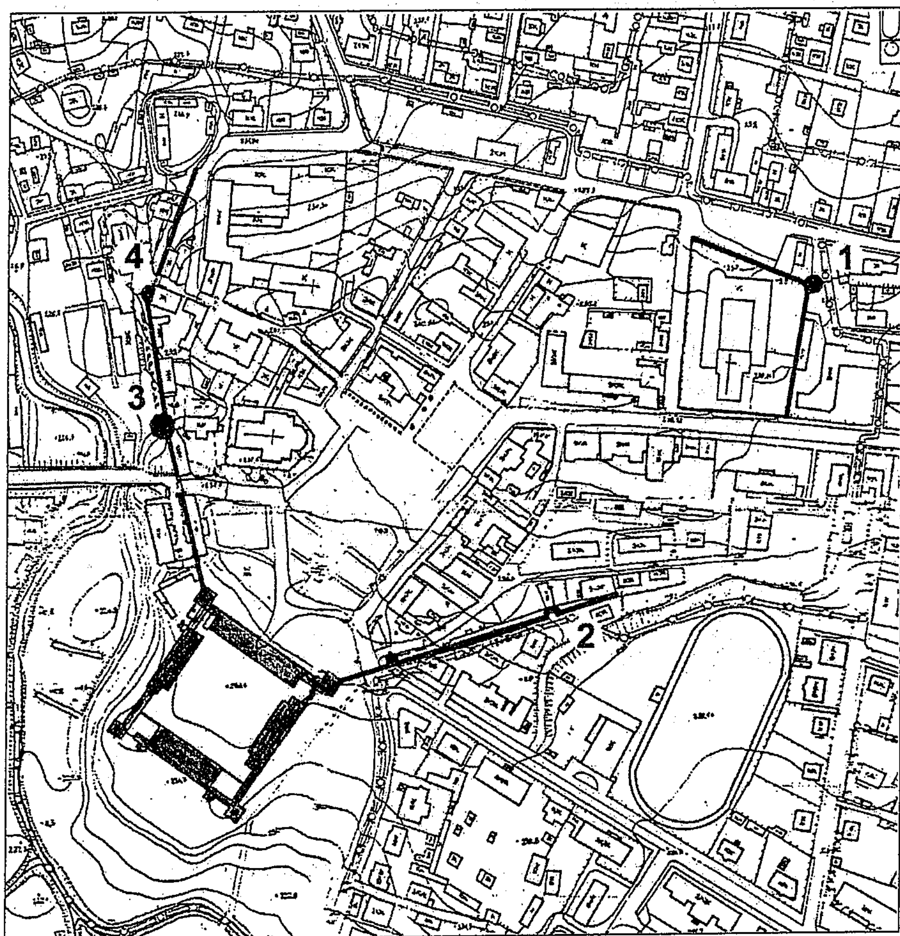
[6] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— Lwów, 1933.— 143 s.

[7] На жаль, матеріали досліджень інституту опубліковані лише фраґментарно: Рогозов В. Каплиця Жовківського замку // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Львів, 1994.— Ч. 2.— С. 59—60. Власну версію розвитку урбаністичної структури Жовкви від XIV ст. опублікувала У. Піхурко в одному з наступних номерів „Вісника". В роботі автора подано гіпотезу плану середміських укріплень за станом на XVII ст., проте обґрунтуванню їх нарису приділено мало уваги.

[8] Оконченко О. Міські фортифікації Жовкви XVI—XVIII ст.: Маґістерська робота / Архів кафедри реставрації та реконструкції архітектурних комплексів.— Львів, 2002.— № 01.

[9] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 8.

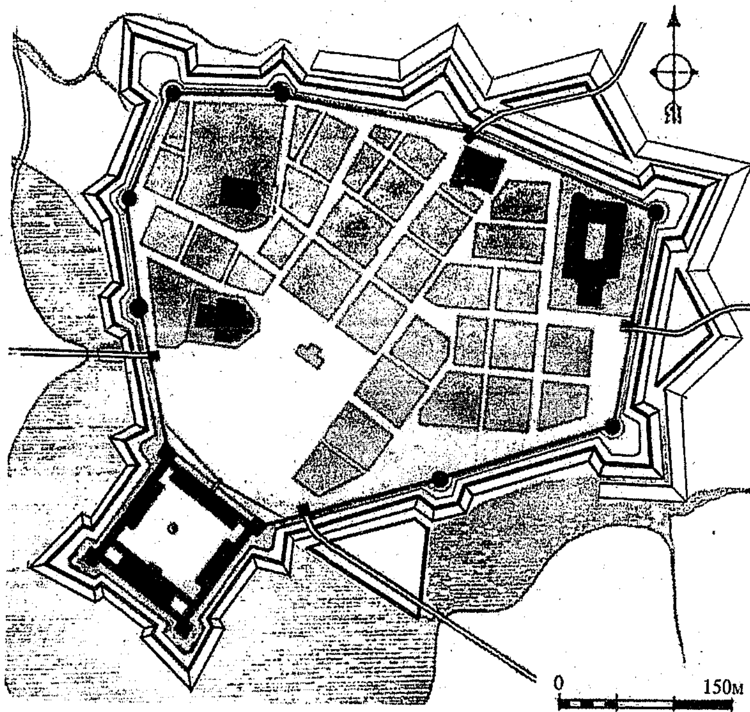
деного міста був невеликий яр, у якому після дощів довго стояла вода і який був уміло пристосований до вимог оборони; з південного і західного боків природним захистом слугувало велике озеро, утворене дамбами на річці Свині. Отже, нерегулярний обрис оборонного периметра міста, окрім іншого, був зумовлений природними особливостями території. Для замку вибрано найбільш захищену територію, до якої підхід був неможливий як з південного сходу, так і з південного та північного заходу, оскільки тут простягався став з болотистими берегами. Північно-східний бік замку,



1. Муровані укріплення Жовкви на сучасній підоснові:
1 — наріжна башта домініканського комплексу, розташована на стику північного і східного прясел міських укріплень; *2* — залишки центральної башти південного прясла міських укріплень; *3* — восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу (центральна башта південно-західного прясла міських укріплень); *4* — залишки башти північно-західного прясла міських укріплень, які збереглись у цокольній частині будинку № 13 на вул. Василіянській

який не був захищений природними умовами, закривали укріплення новоствореного середмістя. Замок і середмістя мали таким чином спільний оборонний периметр. На випадок можливої небезпеки з боку середмістя північно-східна частина замку була уфортифікована заводненою фосою із звідним мостом. Її обороноздатність, базована на фланговому вогні з двох фланкуючих башт, була такою ж, як і на всіх інших боках замку.

Система укріплень Жовкви формувалася поетапно. На підставі аналізу архівних, іконографічних, картографічних джерел та проведення натурних досліджень автори статті висунули гіпотезу про низку основних етапів уфортифікування середмістя, а також Львівського передмістя.



2. Жовківські укріплення першої половини XVII ст. Графічна реконструкція О. Оконченко, керівник М. Бевз

Перший етап (1594—1621) — спорудження замку та укріплень міста з мурованими стінами і баштами. Згадка з 1595 р. подає інформацію про те, що „сотні робітників звозять будівельні матеріали і зводять мури з тесаного каменю та випалюють цеглу“[10]. Одночасно із спорудженням замку зводилися міські мури і башти та влаштовувалися фоси. У 1600 р. Жовк-

[10] Niedzwiecki N. Z Przeszłości Żółkwi.— S. 9.

ва уже була частково оточена мурами[11]. У мурах розміщено два яруси стрільниць, а з внутрішнього боку влаштовано відкриті галереї. Документальна згадка про податок з міщан на будівництво мурів, датована 1619 р., свідчить про тривалість будівельних робіт над укріпленнями, а також доносить до нас іншу цікаву інформацію: „Регіна Жолкевська наказала, якщо хтось із приїжджих жидів захотів би оселитись у Жовкві — повинен буде заплатити 50 гривень на спорудження міських укріплень...“[12] У 1621 р. спорудження міських стін та башт було завершено. У тому ж році новозведені укріплення витримали татарський напад. У документах згадується, що зводилися оборонні об'єкти міста руками полонених татар і козаків.

Міські муровані оборонні споруди складалися з брам та башт, з'єднаних прямолінійними відрізками оборонних стін зі стрільницями — куртин. Немає точних відомостей про кількість башт. На карті Ф. фонМіґа[13], датованій 1779—1782 рр., зафіксовано лише п'ять башт, а на ймовірних місцях розташування інших башт в оборонних стінах помітні пропуски. Можливо, на час виконання карти ці башти були у зруйнованому стані або й розібрані, оскільки наприкінці XVIII ст. укріплення Жовкви втратили своє оборонне значення і не поновлювались, а з 1787 р. почався їх демонтаж[14]. У міських мурах було розташовано чотири в'їзні оборонні брами: з півночі — Туринецька (Жидівська), зі сходу — Львівська, з південного сходу — Звіринецька, із заходу — Глинська (Краківська). Туринецька брама була розміщена на зламі північного та північно-східного прясел міських укріплень на шляху у напрямку до міста Белза (найближчий населений пункт на цьому шляху — село Туринка). Інша назва Туринецької брами — Жидівська — пояснюється розміщенням брами по сусідству із синагогою і єврейським кварталом. Львівську браму розміщувано у центрі східного прясла міських укріплень на шляху до Львова. Звіринецьку браму розміщено на дорозі, яка вела до замкового звіринця, парку та озер. За станом на 1628 р. на другому ярусі Звіринецької брами функціонувала катівня[15]. Глинську браму розташовано у південно-західному пряслі міських укріплень на шляху до Замостя і Кракова (мала також іншу назву — Краківська брама). Саме через цю браму у 1611 р. урочисто в'їжджав у місто гетьман С. Жолкевський, повертаючись додому після погрому Москви[16]. Усі в'їзні брами були забезпечені звідними мостами і частково вартівнями на рівні верхніх ярусів над проходом.

На прикладі Жовкви ми бачимо дещо пізню реалізацію оборонної системи башт і стін, оскільки від XVI ст. високі мури та башти, які були легкою мішенню для артилерії, поступилися місцем приземкуватим і потужним бастіонам, котрі краще могли протистояти нападу регулярної, добре озброєної армії. Власне система башт і стін, як і замок, призначалися для захисту передусім від татарських загонів. Татари не мали арти-

---

[11] Niedzwiecki N. Z Przeszłości Żółkwi.— S. 11.

[12] Там само.— S. 22.

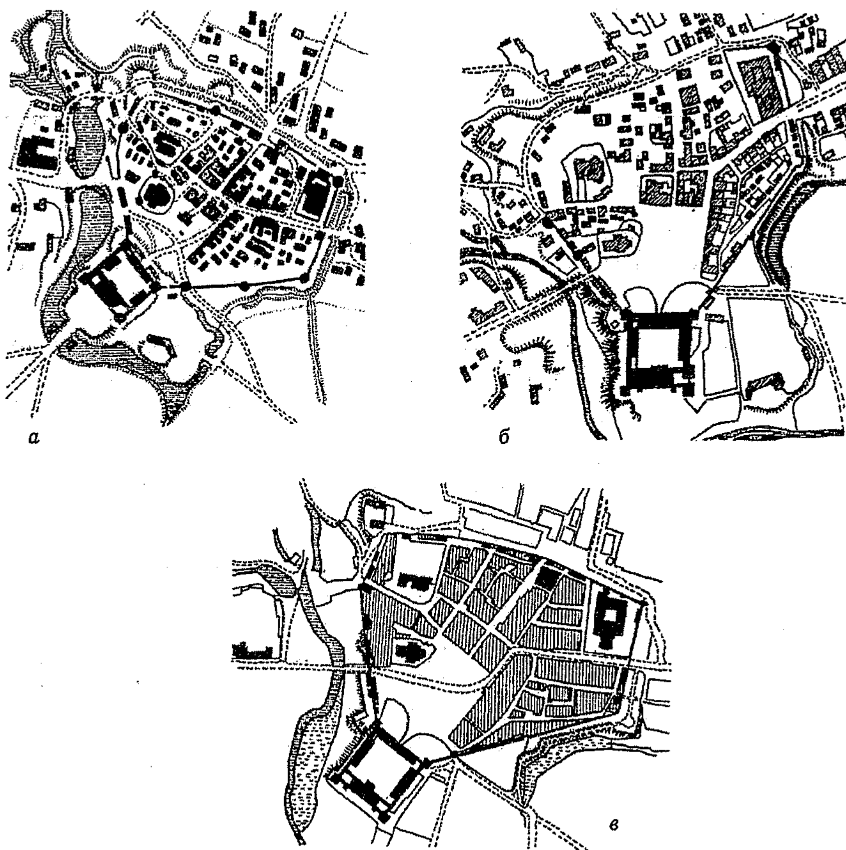
[13] Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien. 1779—1782 // Kriegsarchiv in Wien, Bd. IX-a, Bl. 22.

[14] Великий В., Голяк В., Ковальчук М., Литвин М., Науменко К. Жовківщина: Історичний нарис.— Жовква; Львів; Балтимор, 1994.— Т. 1.— 326 с.

[15] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 122.

[16] Niedzwiecki N. Z Przeszłości Żółkwi.— S. 15.

лерії, основою татарського війська була швидкоманеврова кіннота, яка діяла швидкими наїздами та наскоками[17]. Проти такої тактики ведення бою ефективно працювало поєднання високих оборонних стін з баштами. Перед цим комплексом зазвичай ішла заводнена фоса або була природна перешкода — болото, озеро і т. ін. Як уже згадувалось, замок, оборонні стіни, башти та в'їзні брами Жовкви були муровані, викладені з випаленої цегли і каменю — пісковику та вапняку. Підпалити їх ззовні або зруйнувати без використання артилерії було неможливо. У той же час за станом на XVI—XVII ст. оборонна система мур—башта—фоса була уже майже безпорадна перед використанням важкої артилерії — мортир, гуфниць, картаунів і т. ін.



3. Прориси плану укріплень Середмістя з історичних карт міста Жовкви: *а* — авторський прорис з карти фон Міґа *1779—1782 рр.*; *б* — авторський прорис з Брульйон-плану *1841 р.*; *в* — авторський прорис з кадастру *1854 р.*

[17] Шевальє П'єр. Історія війни козаків проти Польщі.— К., 1993.— С. 70.

Спорудження замку завершено у 1606 р. Автором проекту, ймовірно, був архітектор Павло Щасливий[18]. Жовківський замок є типовим прикладом ренесансного вирішення замкового комплексу на теренах Східної Європи кінця XVI — початку XVII ст. На це вказує чимало ознак, основна з яких — наявність регулярного чотирикутного нарису. Саме такий нарис найчастіше застосовувався у Східній Європі при розплануванні замків відповідно до тодішніх оборонних вимог[19]. Усі споруди Жовківського замку розташовані симетрично щодо центральної поздовжньої осі, яка, проходячи через в'їзну замкову браму, візуально ділить навпіл палацовий корпус. Окрім того, на наріжниках чотирикутника замку влаштовано високі башти-пунтоне, повернуті вістрям до передполя. Пунтоне — це вид протобастіонів, у плануванні яких застосування п'ятикутної форми дало можливість усунути мертві поля з зон обстрілу, тобто досягти ефективної оборони чіл фланкуючих елементів, що передувало появі бастіонів староіталійської школи фортифікаційної архітектури[20]. На належність п'ятикутних наріжних укріплень Жовківського замку до староіталійської школи фортифікаційної архітектури вказує наявність фланкування фасів (боків чола) пунтоне таким чином, що продовження ліній фасів потрапляє в кути, утворені куртиною і фланком. Проте на землях Східної Європи пунтоне у вигляді наріжників, що захищають чотирикутні регулярні закладення, з'явилися у другій половині XVI ст., а на початку XVII ст. неочікувано досягли свого розквіту[21]. Оборонні прясла замку творять чотири корпуси, з'єднані з баштами закритими галереями, які прилягають до граничних мурів. У галереях влаштовані стрільниці. За часів С. Жолкевського бічні корпуси були одноярусними. Первісно нетиньковані зовнішні фасадні стіни замку, вузькі стрільничні отвори та малі віконця додавали замкові неприступного і суворого вигляду[22]. Восени 1628 р. міські укріплення успішно витримали черговий напад татар.

Другий етап будівництва укріплень Жовкви окреслюється періодом 1626—1662 рр. Відразу після зведення мурованих укріплень місто і замок були уфортифіковані земляними валами, насипання яких розпочато у липні 1626 р.[23] за панування у Жовкві Даниловичів. Згадка, датована 1662 р., вказує на те, що місто, включаючи замок, уже повністю оточене валами — бастіонним поясом[24]. Унаслідок цих фортифікаційних робіт старіші укріплення міста (стіни і башти) і замку (стіни і пунтоне) посилились бастіонним поясом, що було типовим явищем для Європи XVII ст., де при модернізації замків для підсилення їх обороноздатности до функціонально застарілих укріплень добудовували укріплення прогресивніших систем[25].

Бастіонний пояс складався з трикутних і п'ятикутних бастіонів та барканів, взаємопов'язаних куртинами. Перед укріпленнями бастіонного поясу

[18] Aftanaze R. Materiały do dziejów rezydencji.— S. 565.

[19] Guerquin B. Zamki w Polsce.— S. 69.

[20] Bogdanowski J. Architektura obronna w krajobrazie Polski: Od Biskupina do Westerplatte.— Warszawa; Kraków, 1996.— S. 107.

[21] Там само.— S. 109.

[22] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 63.

[23] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 24.

[24] Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.— С. 24; Великий В., Голяк В., Ковальчук М., Литвин М., Науменко К. Жовківщина: Історичний нарис.— С. 326.

[25] Bogdanowski J. Architektura obronna...— S. 69.

були влаштовані регулярні фоси. З метою укріплення під'їздів до Львівської та Звіринецької брам перед ними були влаштовані трикутні равеліни.

Бастіонні фортифікації у поєднанні з мурованими укріпленнями, органічно їх доповнюючи, творили потужний універсальний ешелонований оборонний комплекс, який при потребі міг протидіяти регулярній, добре озброєній армії. Бастіонні укріплення були виконані на засадах староголландської школи бастіонної архітектури, для якої характерні низькі земляні бастіони. Староголландська школа набула широкого розповсюдження у Східній Європі близько 1620 р.[26]

Аналізуючи зображення новітніх фортифікацій або їх залишків на історичних картах і планах Жовкви[27], можна припустити, що бастіонні укріплення замку розташовувались по контуру замкових мурів і складалися з двох п'ятикутних бастіонів, улаштованих навпроти західної і південної башт, та двох трикутних бастіонів, розміщених на стику замкових і міських укріплень. З боку міста замок був уфортифікований фосою і потужними земляними валами, які становили значну загрозу для міста, оскільки Ринкова площа (головна площа міста) і прилегла до неї забудова повністю прострілювалися із замкових укріплень.

Замок був відділений від середмістя фосою і валом, схематичне зображення яких простежується на карті Ф. фон Міґа, датованій 1779—1782 рр.[28] Функціональну потребу існування укріплень з боку середмістя обґрунтовує С. Маролуа[29], який, незважаючи на включення замку у міську систему фортифікацій, наполягає на підкресленій відокремленості замку від міста: „Укріплення замку й міста необхідне, щоб зберегти їх від ворога, а також щоб тримати місто у шорах. Для цього корисно і можливо створити водну перепону, тримати охорону для міста та замку, щоб ніхто не міг жителів замку турбувати"[30].

У 1648 р. замок і міські укріплення Жовкви без особливих зусиль витримали короткочасну облогу об'єднаного козацько-татарського війська під керівництвом Б. Хмельницького (команди на штурм не було і, взявши великий викуп, військо, не завдавши Жовкві шкоди, рушило на Замостя)[31]. 26 вересня 1655 р. козацькі загони після короткочасного штурму зайняли і пограбували Жовкву[32].

Третій етап розвитку системи укріплень Жовкви можна виділити у середині XVII ст., коли Львівське передмістя Жовкви уфортифіковується регулярним земляним валом з дубовим „парканом" і ровом, унаслідок чого равелін при Львівській брамі втратив своє функціональне призначення і був знівельований. Але фоса у цьому місці ще деякий час залишалася, і її залишки помітні навіть на пізнішій карті Ф. фон Міґа.

---

[26] Bogdanowski J. Architektura obronna...— S. 112.

[27] Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien...— Bl. 22; Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 146, оп. 88, спр. 1139 (1841): Брульйон-план м. Жовкви; ф. 186, оп. 5, спр. 234 (1854): Кадастрова карта м. Жовкви.

[28] Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien...— Bl. 22.

[29] Marolois S. Fortification au architecture militaire.— Hagae, 1615.— Maxime I.

[30] Липа К. Малі міста Поділля XVI—XVII ст. Проблема стилю // Архітектурна спадщина України (Київ).— 1997.— № 4.— С. 30—39.

[31] Bаrącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 35.

[32] Там само.— S. 39.

Ульріх фон Вердум — секретар французького дипломата-шпигуна Жана де Куртена, абата де Польм'є, відвідавши Жовкву 5 грудня 1670 р., писав: „[...] дісталися через болота до Жовкви. Це середнє місто, яке разом із замком має досить товстий і високий мур навколо. Передмістя оточують дерев'яні поперечні частоколи (паркани)"[33].

Укріплення Львівського передмістя Жовкви були спрощеним фортифікаційним контуром, який давав змогу його мешканцям протягом обмеженого часу протидіяти нечисельним та слабоозброєним загонам. Реального функціонального захисту від дії артилерії будь-яких видів і калібрів передміські укріплення не забезпечували.

Четвертий етап — це оновлення укріплень Жовкви за часів Яна III Собеського у 1670—1696 рр. У 1670 р. Жовква перейшла у спадок Янові Собеському, який, ставши польським королем у 1674 р., розпочав роботи з підсилення міських укріплень та перебудови Жовківського замку. Король мав на меті перетворити місто, зберігаючи і підсилюючи його оборонні властивості неприступної твердині і водночас додаючи йому вигляду королівської резиденції[34].

У 1672 р., за повелінням турецького султана Мухамеда IV, об'єднані тристасорокатисячні турецько-козацько-татарські війська під командуванням татарського вождя Нуреддіна захопили Кам'янець-Подільський, хоч той і вважався неприступною фортецею. Це місто відразу ж було перетворене турками на важливий і зручний плацдарм для подальших нападів на європейські держави, внаслідок чого у всіх містах Речі Посполитої терміново, в авральному порядку почалося проведення робіт з підсилення міських фортифікацій. Відлуння цих подій знаходимо у згадці про насипання валів біля міських мурів Жовкви, датованій 23 червня 1677 р. За ці роботи з метою посилення укріплень робітникам щоденно виплачували по 18 грошів з королівської казни[35].

За Я. Собеського під керівництвом будівничих Петра Бебера та Авґустина Лоцці у замку здійснено чимало змін та добудов[36]. Шатрові дахи башт, покритих дахівкою, замінено на банеподібні, покриті позолоченою мідною бляхою. У замку збільшено габарити більшої частини віконних прорізів. З південного заходу від замку, між наріжниками п'ятикутних бастіонів, закладено регулярний парк.

У той же період жовківські брами до Середмістя втратили своє оборонне призначення і після перебудови набули репрезентативнішого характеру. Від 1692 до 1699 р. на південь від Туринецької брами всередині середмістя споруджено оборонну синагогу, квадратну у плані, зі стрільничками, розміщеними на рівні аттикового поясу. Синагога не мала серйозного оборонного значення, а була лише локальним укріпленим осередком єврейської общини. До нашого часу синагога дійшла з невеликою двоповерховою прибудовою у західній частині.

У 1740 р. Жовква перейшла у власність Михайла-Казимира Радзивілла. За його безпосереднім розпорядженням у 1741—1742 рр. під керів-

---

[33] Сварник І. Україна очима іноземця. Ульріх фон Вердум. Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672 ... через Королівство польське ... // Жовтень.— 1983.— № 9 (467).— С. 84—100.

[34] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 19.

[35] Bar ą cz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 46.

[36] Niedzwiecki N. Z Przeszłości Żółkwi.

ництвом будівничого Антоніо Кастеллі у замку здійснено чимало перебудов[37]. Хоч за М.-К. Радзивілла активних робіт при укріпленнях не зафіксовано, згадка 1753 р. дає інформацію про закупівлю ним у Львові великої кількости артилерії для власних потреб[38]. Імовірно, львівські гармати були використані для підсилення артилерійського парку Жовкви та Жовківського замку зокрема.

У подальшому жовківські укріплення не зазнавали прогресивних змін. Здійснювалися лише поодинокі ремонти, добудови та руйнація. У 1787 р. Жовкву частково продано, а міські мури визнано власністю маґістрату. Жовківський замок купив Адам Юзефович, відтоді й розпочалася руйнація замку[39]. Того ж року почали розбирати міські мури[40].

Наприкінці XVIII ст. кардинально змінилась політично-територіальна карта Європи. Після першого поділу Польщі у 1772 р. низка територій, які раніше належали Польській Короні, а серед них і частина Східної Галичини, потрапили під владу Австрії. Унаслідок третього поділу Польщі у 1795 р. Австрійська імперія приєднала до своїх територій частину Холмщини. Пізніше, згідно із Заключним актом Віденського конґресу 1815 р., територія Галичини назавжди залишилась за Австрією[41].

Слід зауважити, що в той час нова стратегія необхідности повного розгрому противника на його території, захоплення не окремих міст-фортець, а всієї держави спричинила виникнення і розробку нових тактичних основ ведення бою і воєнних дій загалом. Окрема фортеця з її ускладненим бойовим полем, розрахованим на дальність ураження артилерійським вогнем, стала анахронізмом. Як приклад, твердині в Антверпені та Мобежі, які мали більші гарнізони і більше гармат, ніж наступальні армії, були захоплені без особливих зусиль[42].

Тому наприкінці XVIII ст. оборонні укріплення середмістя та передмістя Жовкви втратили своє оборонне значення. Спочатку зруйновано бастіонні укріплення середмістя та передміські вали з парканами, а звільнена територія інтенсивно загосподарюється. Пізніше, у 1787 р. розпочато демонтаж стін та башт[43], хоч деякі фраґменти цих укріплень збереглись до нашого часу. У 1834 р. було розібрано Львівську браму[44], перед тим дуже пошкоджену пожежею 1833 р., а до оборонних мурів прибудовано нові будинки[45].

---

[37] Ковальчик Є. Святиня слави роду Радзивиллів у замку в Жовкві // Історична, мистецька, архітектурна спадщина Жовкви. Проблеми охорони, реставрації, використання. Збірник матеріалів українсько-польського науково-практичного семінару.— Жовква; Львів, 1998.— С. 106—113.

[38] Tomkiewiz W. Dzieje obwarowań miejskich Lwowa // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1971.— T. XVI.— S. 136.

[39] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 80.

[40] Великий В., Голяк В., Ковальчук М., Литвин М., Науменко К. Жовківщина: Історичний нарис.— С. 148.

[41] Полонська-Василенко Н. Історія України.— К., 1992.— Т. 2.— С. 324—325.

[42] Юрчакевич М. Доісторія Львівської Цитаделі // Галицька брама: Фортифікації Львова.— 1998.— № 3 (39).— С. 24—26.

[43] Памятники архитектуры и градостроительства Украинской ССР.— К., 1985.— Т. 3: Львовская область.— С. 148.

[44] Великий В., Голяк В., Ковальчук М., Литвин М., Науменко К. Жовківщина: Історичний нарис.— С. 51.

[45] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 88.

У 1887 р. власником замку став Артур Глодовський. Спочатку він продав усе, що було рухомим у замку, а згодом у 1858 р. з метою розпродажу будівельного матеріалу за його наказом було розібрано замкову каплицю, аркади, головні сходи, портик зі скульптурами і південно-західну наріжну башту. Загальну картину руйнації Жовківського замку доповнила пожежа 1915 р.[46] На початку XX ст. замок було частково відреставровано. На жаль, до нашого часу замок не зберіг свого первісного неприступного вигляду через зміни і перебудови, які вносив кожен із власників. Не зберіг він і свого багатого опорядження унаслідок численних грабежів і руйнацій.

До нашого часу дійшла низка фраґментів міських мурованих укріплень Жовкви. Серед них з різним ступенем збереження чотири башти, фраґменти оборонних мурів та Звіринецька і Глинська брами. У 1960-х рр. Глинську браму було розібрано у зв'язку з тим, що через неї не могли пройти радянські танки. Згодом, стараннями Товариства охорони пам'яток історії та культури Глинську браму відбудували за старими обмірами та проектом Інституту „Укрзахідпроектреставрація".

У наш час в Жовкві не збережено повністю жодного об'єкта бастіонної архітектури, але залишки деяких з цих укріплень ще можна відчитати у рельєфі. Відчитуються сліди наріжного п'ятикутного бастіону, розміщеного на перетині північно-західного і північного прясел міських укріплень, фраґмент п'ятикутного наріжного бастіону, розміщеного на перетині східного і південно-східного прясел міських укріплень, залишки баркану у південно-східному пряслі міських укріплень та фраґмент равеліну Звіринецької брами. Не збереглись також укріплення Львівського передмістя. Про їх місцезнаходження можна здогадуватися лише з невеликого перепаду рельєфу у південній частині передмістя.

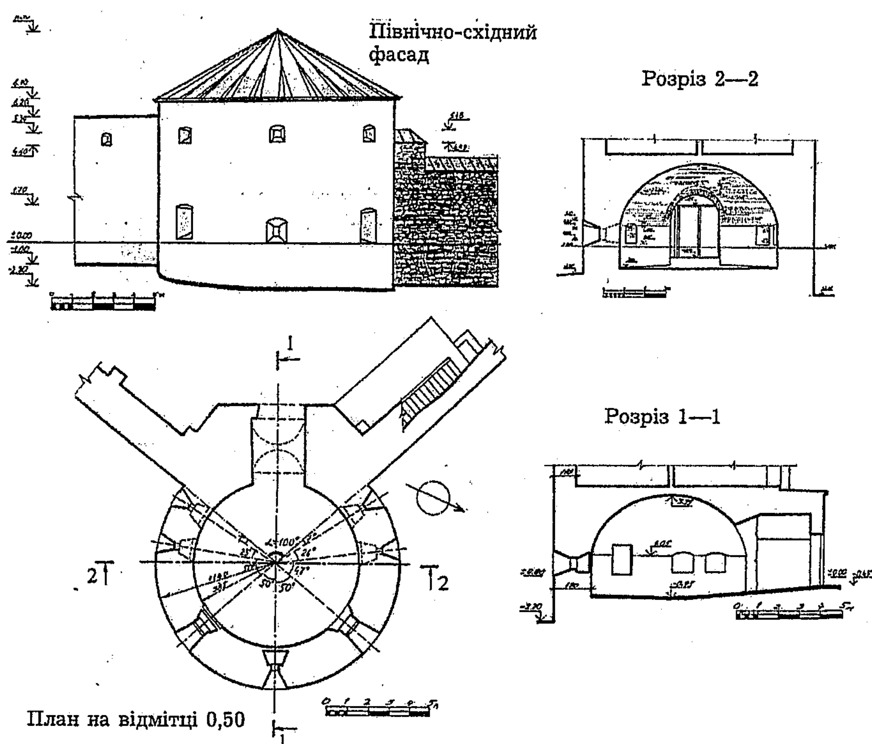
Для визначення основних розпланувальних та просторових характеристик оборонних споруд було проведено натурні дослідження та обміри збережених башт і стін міських укріплень Жовкви. Їх детальне вивчення стало підставою для подальшого опрацювання графічних реконструкцій. Було вивчено наріжну башту домініканського комплексу, розташовану на стику північного і східного прясел міських укріплень; залишки центральної башти південного прясла міських укріплень; восьмигранну у плані башту-дзвіницю парафіяльного костелу — центральну башту південно-західного прясла міських укріплень; залишки башти північно-західного прясла міських укріплень, які збереглись у цокольній частині будинку № 13 на вулиці Василіянській; зафіксовано залишки фоси в археологічному шурфі біля замкової стіни з боку Середмістя.

У процесі роботи було проведено зондажі, обміри, фотофіксацію. Ці матеріали використано для порівняння планувальних та об'ємно-просторових характеристик башт і мурів.

Наріжна північно-східна башта комплексу домініканського монастиря. Ця башта згадана в описі території, яку віддано домініканському монастиреві у 1653 р.[47] На карті Ф. фон Міґа[48] башта показана як дуже

[46] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 25.
[47] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 125.
[48] Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien...— Bl. 22.

масивна, кругла у плані мурована споруда. На Брульйон-плані[49], датованому 1841 р., башта зображена уже не круглою, а витягнутою на захід із прямокутною добудовою з боку східного прясла міських укріплень. На кадастровому плані Жовкви, датованому 1854 р.[50], наріжну башту домініканського комплексу зображено як муровану, ідеально круглу у плані споруду з прямокутною добудовою з боку східного прясла міських мурів. Можливо, прибудова слугувала входом на другий ярус башти. До нашого часу прибудова не збереглася, залишилася лише частина її стіни, яка прилягає до башти.



4. Наріжна башта домініканського комплексу.
Існуючий стан. *Авторські обміри 2001—2003 рр.*

На малюнку, датованому 1845 р.[51], подано зображення південно-східної частини оборонних споруд Жовкви з „домініканською" баштою у центрі. На цьому рисунку зображено башту нетинькованою. Матеріал стін

[49] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 88, спр. 1139 (1841): Брульйон-план м. Жовкви.
[50] Там само.— Ф. 186, оп. 5, спр. 234 (1854): Кадастрова карта м. Жовкви.
[51] Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.— С. 26.

покриття даху подано схематично. На фасаді башти показано два яруси стрільниць великого розміру. З-під шатрового даху виступають дерев'яні конструкції, а на його шпилі встановлено флюгер у вигляді прапорця. До башти прилягають оборонні стіни. Північне прясло міських оборонних стін зображено значно пошкодженим, на східному показано залишки карниза, який виступає з площини стіни і вказує на те, що оборонна стіна завершувалася на рівні верху другого ярусу башти. На оборонних стінах, які прилягають до башти, зображено три ряди густо посаджених отворів. Можливо, на зображенні горизонтальні ряди стрільниць чергуються з рядами гнізд від дерев'яних балок.

На сьогодні наріжна башта домініканського комплексу збережена на два яруси. Наметова покрівля нова. Центр круглої у плані башти розміщено на умовному перетині зовнішніх габаритних ліній північного і східного прясел міських укріплень. Зона обстрілу башти, за нашим припущенням, могла дорівнювати приблизно 260°. Башта ззовні, до низу стрільниць першого ярусу, виконана з каменю, а вище — з цегли (мурування з використанням чергування рядів „довжиків" з рядами „поперечиків"). Товщина чолового муру башти на рівні першого ярусу становить 1,8—2,0 м. Склепіння першого ярусу башти циркульне, виконане з цегли. На рівні першого ярусу башти влаштовано сім стрільниць. З півдня на північ влаштовані стрільниці однакового розміру — перша, друга, четверта, шоста і сьома, ширина найвужчої частини стрільниці 20—25 см. Стрільниці розміщені симетрично щодо центральної осі башти. Третя і п'ята стрільниці першого ярусу значно більші — ширина найвужчої частини цих стрільниць 75—90 см. Усі стрільниці першого ярусу, окрім п'ятої, зсередини закладено цеглою. На рівні другого ярусу сім однакових стрільниць по осях розміщені аналогічно до стрільниць першого ярусу. Товщина муру башти на рівні другого ярусу — 1,05—1,10 м. Фасад башти отинькований. Низький дах покритий бляхою.

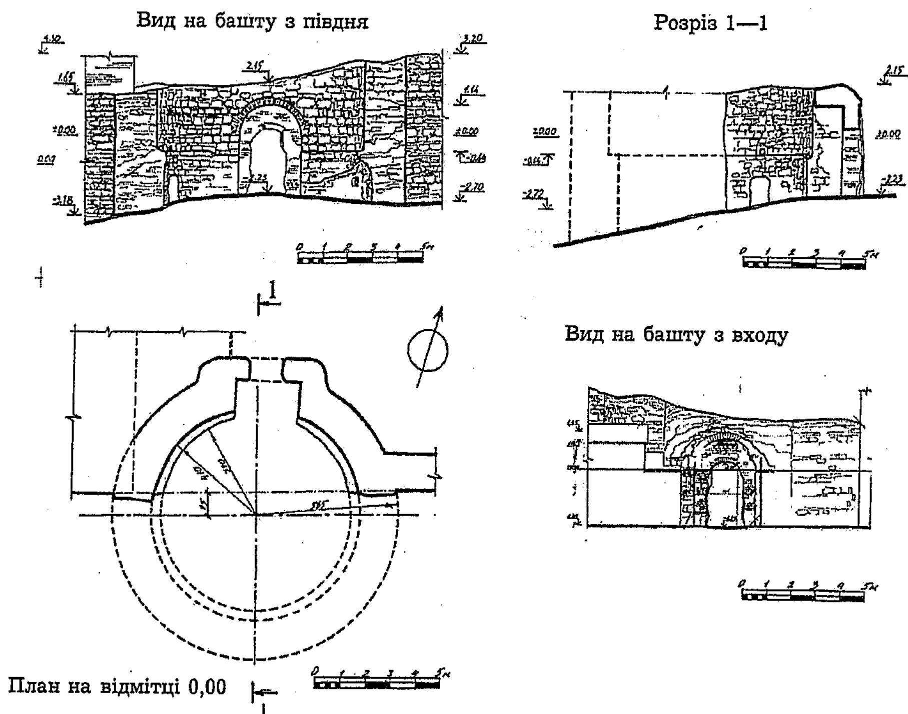
З південного заходу, з боку подвір'я монастиря, до круглого у плані тіла башти прилягає прибудова, яка слугує входом у башту. Немає перев'язки мурування башти і прибудови, що вказує на пізнішу появу останньої. Окрім того, у прибудові використано цеглу здебільшого повторного використання, відмінну від цегли, використаної для спорудження башти. Прибудова перекрита циліндричним склепінням. Імовірно, вона зведена у 1897 р., коли оборонні стіни домініканського монастиря було зміцнено кам'яними аркадами[52]. З внутрішнього боку північного прясла мурів розташовані відкриті муровані сходи, споруджені у XX ст., які ведуть на другий ярус башти.

До башти прилягають оборонні стіни, які збережені по висоті до середини другого ярусу башти. В оборонних стінах частково збереглися стрільниці. Товщина оборонної стіни на рівні другого ярусу башти 90—100 см, до низу стіна розширюється.

Центральна башта південного прясла міських укріплень. Згадка 1626 р. вказує на існування міської катівні, яка функціонувала „у башті за Звіринецькою брамою"[53]. Аналізуючи історичні карти, доходимо висновку, що це центральна башта південного прясла міських укріплень. На

[52] Petrus J. T. Kościoły i klasztory Żółkwi.— S. 112.
[53] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 122.

карті Ф. фон Міґа[54] башта показана круглою у плані і позначена як мурована споруда. На Брульйон-плані[55] показана тільки зовнішня чолова частина муру башти. Ймовірно, башта на той час була вже поруйнованою. На кадастровому плані Жовкви 1854 р.[56] показана лише частина муру башти з боку середмістя. До башти із заходу прилягає будинок, наріжник якого розміщено на частині тіла башти. До нашого часу залишилась тільки напівкругла північно-західна частина цоколя і першого ярусу башти з вхідним прорізом. Аналізуючи її план за нашими обмірами, можемо ствердити ряд цікавих характеристик: центр круглої у плані башти винесено на 95 см щодо зовнішньої грані оборонної стіни, що значно збільшило ефективність ведення фланкуючого вогню; цоколь і перший ярус виконано з тесаного каменю; по всьому периметру башти зсередини (на висоті 1,5 м від сучасного рівня землі) влаштовано поличку шириною 25—30 см. Можливо, на поличку опиралося дерев'яне перекриття. Чи було тут склепіння, аналогічне до склепіння домініканської башти, сказати важко. Тов-

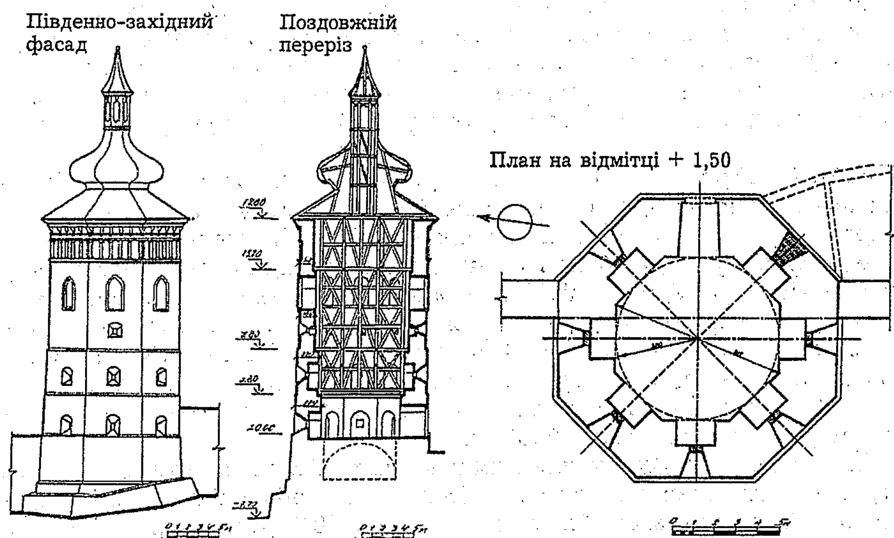


5. Залишки центральної башти південного прясла міських укріплень. Існуючий стан. *Авторські обміри 2001—2003 рр.*

[54] Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien...— Bl. 22.
[55] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 88, спр. 1139 (1841): Брульйон-план м. Жовкви.
[56] Там само.— Ф. 186, оп. 5, спр. 234 (1854): Кадастрова карта м. Жовкви.

щина збереженого муру башти до полички — 1,75—1,85 м. Товщина муру над поличкою — 1,55 м. На зламі західної частини башти на рівні цоколя зафіксовано фраґмент цегляного мурування стрільнички або ніші. На рівні першого ярусу зафіксовано ряд отворів під балки розміром 25×25 см і глибиною 20 см.

З боку міста у круглому тілі башти розміщено проріз колишнього входу, виконаний з цегли і перекритий цегляною аркою. Основа арки та обрамування входу виконані з тесаних кам'яних блоків. Вхід закладений цеглою повторного використання, залишено лише невеликий проріз шириною 1,03 м.



6. Восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу.
Фасад і переріз згідно з обмірами 1903 р. План — авторські обміри 2003 р.

До башти прилягають фраґменти оборонної стіни, які збереглися на висоті до такого ж рівня, як і башта. Західну частину оборонної стіни з фраґментом башти включено у тіло будинку, збудованого у середині XIX ст.

Восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу (центральна башта південно-західного прясла міських укріплень). Прямих згадок про час спорудження цієї башти і надбудови на ній дзвіниці немає. Згадка, датована 1690 р., подає інформацію про те, що „місто спустошено внаслідок пожежі. Згоріли, окрім інших, парафіяльний костел і дзвіниця"[57]. Того ж року дзвіницю парафіяльного костелу, яка згоріла під час

[57] Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 99.

пожежі, відбудовано[58]. Проте невідомо, чи згадана дзвіниця є саме тою, яка надбудована на центральній башті південно-західного прясла міських укріплень. Дзвіниця могла бути надбудована на кількаярусній оборонній башті й значно пізніше. На це вказує спорудження високого ярусу для влаштування дзвіниці, який не мав оборонної функції, що було нелогічним у XVII ст., оскільки споруда була б легкою мішенню для будь-якої артилерії. Крім того, внаслідок артилерійських попадань руйнація дахових конструкцій і стін третього ярусу (без поярусних склепінь) неминуче спричинила б загибель залоги, яка розташовувалась у нижніх ярусах і на бастіоні. Зауваження В. Овсійчука, що доричний мотив декору у баштідзвіниці замінений довільною стилізацією, побічно вказує на пізніше спорудження восьмигранної башти-дзвіниці[59]. Можливо, на місці восьмигранної башти-дзвіниці розташовувалась башта, кругла у плані, аналогічна до центральної башти південного прясла, а восьмигранна башта-дзвіниця була надбудована пізніше, включивши у своє тіло цоколь і фундаменти башти-попередниці. Для детальнішого опрацювання цієї гіпотези необхідно провести дослідження підвалу, вхід у який з боку прибудови замуровано.

На карті Жовкви Ф. фон Міґа чомусь не показано центральної башти південно-західного прясла укріплень. Міський мур у цьому місці карти перерваний і на місці башти позначено проміжок. Можливо, башта на той час перебувала у зруйнованому стані, а можливо, це просто недогляд картографа. На Брульйон-плані 1841 р. башта позначена як невелика мурована споруда з нечіткими гранями, значно менша за розміром від наріжної домініканської башти. На кадастровій карті Жовкви 1854 р. башта показана як дуже масивна мурована споруда восьмигранної форми. З південного боку від башти, з внутрішнього боку оборонної стіни, до неї прилягає мурована прямокутна будівля.

На історичних зображеннях, виконаних у XIX ст., а саме на панорамному малюнку Жовкви Кронбаха з 1826 р., на графічній панорамі південно-західної частини міста М. Стенчинського з 1847 р., на малюнку К. Ауера „Ринкова площа у Жовкві. Літографія середини XIX ст.“[60], на гравюрі 1847 р. „Жовква з західного боку“[61] подано зображення восьмигранної башти-дзвіниці парафіяльного костелу, цілком аналогічне до її сучасного вигляду. Тобто вона зображена як восьмигранна триярусна башта-дзвіниця із заламаним шоломоподібним дахом, на якому розміщено ліхтар.

Тепер восьмигранна башта у доброму стані. Дослідження показали, що вона була споруджена з виносом центру назовні щодо зовнішньої грані оборонної стіни на 95 см. Башта триярусна, товщина стін кожного ярусу різна. Найтовстішими є стіни цоколя.

Цокольний ярус виконаний з каменю, нетинькований. У цокольному ярусі розташовано підвал. Перший ярус виконаний з тесаного каменю

---

[58] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 98.

[59] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 33.

[60] Аналізуємо ці зображення за публікацією їх у книжці: Каліка Я. Ф., Яремич Г.Р. Нестеров: Путівник.— С. 25.

[61] Zamek Żołkiewski // Przyjaciel Ludu.— Leszno, 1847.— T. I.— N 47.— Rok 14.— S. 370—374.

упереміщку із цеглою і містить сім однакових стрільниць, розташованих за променевою симетрією, та вхід з боку міста. Усі стрільниці закладені цеглою у найвужчій частині. Товщина муру башти на першому ярусі 2,75—2,80 м. Другий ярус — цегляний, з включеннями каменю — містить вісім однакових стрільниць, розташування яких аналогічне до стрільниць першого ярусу. Товщина муру — 2,2 м. Третій ярус найвищий, виконаний з цегли, містить вісім однакових стрільчастих вікон — по одному в кожній грані — і через одну грань — чотири стрільнички, розташовані під вікнами. Третій ярус завершується потрійним багатодекорованим карнизом з пілястрами та кронштейнами. Товщина муру на рівні карнизу — 1,6 м. Немає перекрить над ярусами. У спільному внутрішньому об'ємі башти збережена лише частина несучих дерев'яних конструкцій, усі розкоси і дощаті настили знищено наприкінці XX ст. Дах башти з восьмигранним заламаним шоломом складної конфіґурації, завершений ліхтарем, покритий стальною бляхою.

Оборонні стіни, які прилягають до восьмигранної башти-дзвіниці, збереглись до нашого часу на висоту до низу стрільниць першого ярусу башти. Товщина оборонної стіни на рівні першого ярусу башти — 1,8 м. Південна частина оборонної стіни включена в тіло будинку, який прилягає до башти. Цей будинок прибудовано до оборонної стіни у середині XIX ст.

Башта північно-західного прясла міських укріплень. Розглянувши карту Ф. фон Міґа[62], у складі міських мурів навпроти вулиці Василіянської знаходимо зображення круглої мурованої башти. Маємо згадку також про те, що до колишніх оборонних стін у середині XIX ст. прибудовано нові будинки[63]. Орієнтовно в той період до башти, значною мірою розібраної, здійснено добудову. Підтвердження цьому знаходимо на Брульйон-плані 1841 р.[64], на якому зображено лише зовнішню напівкруглу частину башти, а з внутрішнього боку показано прямокутну у плані прибудову, південно-західна зовнішня стіна якої лежить на центральній осі башти. На Брульйон-плані виділено північно-східний фасад будинку як головний. Будівлю позначено як муровану. На кадастровому плані Жовкви будинок складається з напівкруглої частини, щодо центральної осі якої зі зміщенням на північний схід прилягає споруда прямокутної форми. Тут також південно-східний фасад виділено як головний.

Єдине відоме історичне зображення згаданої башти — це панорама міста, яку виконав Кронбах у 1826 р.[65] На ній відтворено вигляд південно-західної частини Жовкви, який відкривається з гори Горай. У складі західної частини міських фортифікацій схематично зображено дві башти. На першому плані башта, що збереглася до теперішніх часів,— триярусна восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу із шоломоподібним дахом та ліхтарем. За нею зображено іншу високу башту дещо менших розмірів зі схожим до попередньої башти завершенням. Аналізуючи це зображення, можна припустити, що досліджувана споруда складалася з двох або трьох ярусів і була круглою у плані.

---

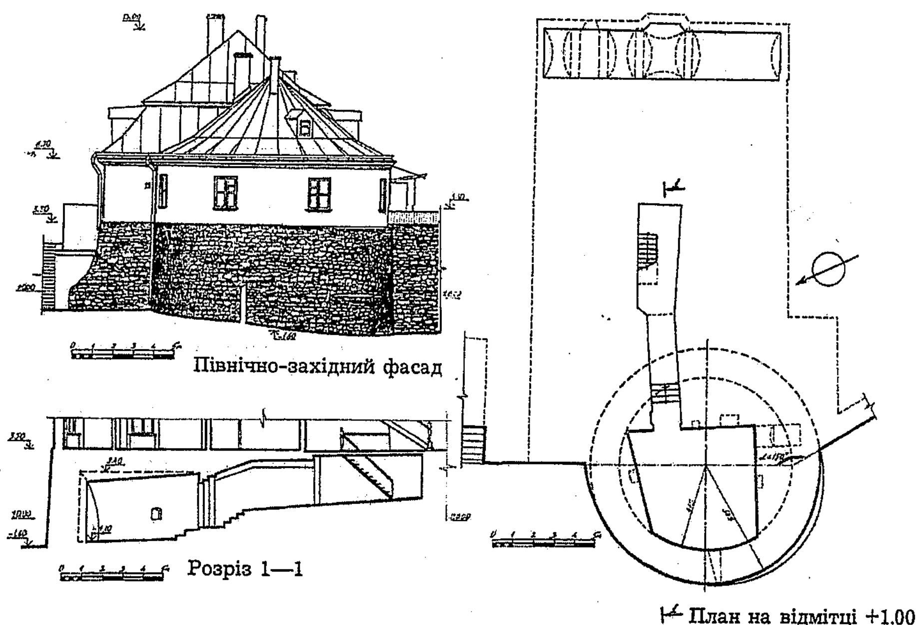
62 Mieg F. von. Karte des Koenigreiche Galizien und Lodomerien...— Bl. 22.

63 Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi.— S. 139.

64 ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 88, спр. 1139 (1841): Брульйон-план м. Жовкви.

65 Аналізуємо за публікацією у книжці: Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.— С. 25.

М. Стенчинський на панорамі південно-західної частини міста Жовкви, виконаній у 1847 р.[66], подає зображення лише одної башти-дзвіниці парафіяльного костелу. Звідси можемо припустити, що башта, на якій стоїть будинок № 13 на вулиці Василіянській, була частково розібрана з 1826 по 1847 рр. Окрім того, саме на цей період маємо датовану згадку (1832) про те, що значну частину мурів міста Жовкви розібрано[67].



7. Залишки башти північно-західного прясла міських укріплень, які збереглись у цокольній частині будинку № 13 на вул. Василіянській. Існуючий стан. *Авторські обміри 2001 р.*

Цокольна частина круглої у плані башти з підвалом збереглася у тілі будинку № 13[68], який прилягає до оборонної стіни з боку середмістя. Будинок одноповерховий з мансардою, споруджений у середині XIX ст. Підвал будинку складається з трьох частин. Перша міститься з південного сходу, під пізнішою прибудовою до будинку. Цей підвал автономний, вхідний лаз влаштовано у квартирі, що над підвалом. Сходи з першого

---

[66] Каліка Я. Ф., Яремич Г. Р. Нестеров: Путівник.— С. 56.

[67] Великий В., Голяк В., Ковальчук М., Литвин М., Науменко К. Жовківщина: Історичний нарис.— С. 28.

[68] Матеріали досліджень і обмірів цього об'єкта викладено у: Бевз М., Оконченко О., Оконченко І. Дослідження будинку на „вежі" по вул. Василіанській у м. Жовкві // Вісник Національного університету „Львівська політехніка".— Львів, 2002.— № 439: Архітектура.— С. 128—133.

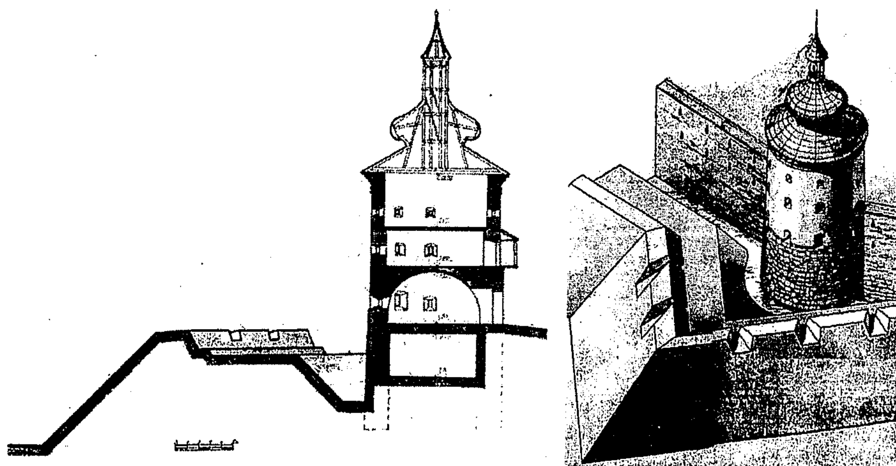
поверху ведуть у коридор, який є другим об'ємом підвалу будинку. Частина коридору, в якому розміщені сходи, перекрита дерев'яними балками, друга частина, яка містить вхід у камеру башти, перекрита лучковим цегляним склепінням. Третій об'єм підвалу будинку — камера башти, яка у плані має форму неправильної трапеції, що спричинено намаганням влаштувати циліндричне склепіння у внутрішньому просторі круглої у плані башти. Частина башти з боку середмістя розібрана або включена в тіло фундаментів будинку. Вона недоступна для дослідження, оскільки відділена від камери башти стіною. Мур башти виконано з тесаного пісковику та вапняку. Товщина чолового муру башти становить 1,7—2,0 м. Склепіння, яке перекриває камеру башти, виконане з цегли. Стіна, у якій розташовано вхід у камеру башти і яка відділяє частину башти, виконана з цегли повторного використання без перев'язки зі стінами камери башти і склепінням. У склепінні зроблено наскрізний отвір, у якому довжина підйому приблизно 2,5 м. Він міг слугувати для вентиляції і освітлення підвалу. Зовні отвір закладений унаслідок прибудови веранди. Підлога камери башти покрита шаром ґрунту, під яким міститься піщана засипка.

До цоколя башти прилягають залишки оборонних стін. Частина стіни, яка прилягає з південного боку, збережена на 70 см вище, ніж мур башти. Товщина оборонної стіни у найвищій точці становить 0,95—1,05 м. Донизу оборонна стіна розширюється. Фраґмент оборонної стіни, який прилягає до башти з північного сходу, включений у тіло будинку і збережений на таку саму висоту, як і мур башти.

Базуючись на натурних та камеральних дослідженнях, проведено порівняння міських оборонних башт Жовкви, внаслідок чого виявлено ряд спільних характеристик та особливостей. Усі башти мали подібне об'ємно-просторове і функціональне вирішення. Зазвичай у нижньому ярусі містився склад пороху і допоміжної військової амуніції, інші яруси були пристосовані для ведення вогню на різних рівнях. Три з чотирьох досліджених башт круглі у плані і мають однаковий зовнішній діаметр (по зовнішній грані муру) збереженого у кожній з башт цокольного ярусу — 11,4—11,5 м. Окрім того, товщина муру домініканської башти і центральної башти південного прясла на рівні нижньої частини першого ярусу (на фланках) однакова — 1,80—1,85 м. У башті північно-західного прясла стіна першого ярусу не збереглася, зате товщина цокольного муру цієї башти 1,7—1,9 м є аналогічною до згаданих башт. Незважаючи на те, що восьмигранна башта-дзвіниця різниться від круглих башт не тільки формою, але й значно більшою товщиною стін, діаметр кола, вписаного по центрах внутрішніх граней першого ярусу цієї башти, ідентичний з внутрішнім діаметром першого ярусу домініканської башти і центральної башти південного прясла. Окрім того, восьмигранна башта-дзвіниця і центральна башта південного прясла розміщені на прямолінійних відтинках оборонної стіни, тому їх розташування щодо оборонної стіни аналогічне. Центр восьмигранної башти-дзвіниці, як і центр центральної башти південного прясла, винесений у передполе від зовнішньої лінії оборонної стіни на 90—95 см.

Відмінності у способі розташування башт щодо оборонної стіни та стрільниць у башті, окрім іншого, зумовлені кутом, який утворюють куртини в місці розташування башти. Кут між куртинами, на яких розміще-

на домініканська башта, приблизно 100°. Кут обстрілу башти — приблизно 260°, що дало можливість розташувати у ній сім стрільниць. Кут обстрілу восьмигранної башти-дзвіниці на рівні першого ярусу з зовнішнього боку від оборонної стіни дорівнював 180°, що дало змогу розташувати п'ять стрільниць (у башті розміщено також стрільниці з боку середмістя). Куртини, на яких розташована башта північно-західного прясла, утворюють кут приблизно 150°, проте центр башти є не на зламі куртин, як у домініканській башті, а зміщений по зовнішній габаритній лінії оборонної стіни так, що на злам попадає стіна башти. Таке рішення могло бути викликане бажанням збільшити кут обстрілу сусідньої башти (восьмигранної башти-дзвіниці) і поліпшити фланкування хвіртки, яка, ймовірно, розташовувалася з північного боку від башти. Кут обстрілу цієї башти приблизно 210°.



8. Башта північно-західного прясла міських укріплень Жовкви з прилеглим бастіоном у *XVII—XVIII ст.* Перетин і ізометрія. *Авторська графічна реконструкція.* Графічну реконструкцію башти здійснено згідно із зображенням на панорамі Жовкви, яку виконав Кронбах у 1826 р.

Опираючись на проведені дослідження, можна припустити, що башти могли бути триярусні. Перший і другий яруси містились на рівні оборонної стіни, третій ярус давав можливість вести фланкуючий вогонь поверх оборонної стіни.

Розміри вхідної частини у домініканській башті, де вхідна частина збереглася лише від середини башти, і у центральній башті південного прясла, де вхідна частина збережена повністю,— ідентичні. Ширина входу коливається у межах 2,42—2,49 м. У восьмигранній башті-дзвіниці є вхід шириною 1,5 м, який значно вужчий, ніж у згаданих баштах, і піднятий щодо сучасного рівня землі на 1,7 м, що свідчить про його невідповідність вимогам воєнного призначення.

Оборонні стіни та цоколі башт, а подекуди й нижні яруси башт виконані з тесаного каменю-пісковику та частково вапняку. Цегляна кладка використовувалась у склепіннях, стінах верхніх ярусів башт та у муруванні стрільниць, розташованих у баштах і оборонних мурах.

На наших графічних реконструкціях гіпотетично відтворено вигляд башт за станом на час їх оборонного функціонування, базуючись на узагальненнях результатів досліджень. Втрачені фрагменти зображено нами відповідно до виявлених закономірностей. Стрільниці башти північно-західного прясла укріплень і центральної башти південного прясла міських укріплень реконструйовано за аналогією до збережених стрільниць домініканської башти.

На той час збереглися усі замкові корпуси, зовнішні мури і башти, крім західної, яка розібрана до першого ярусу. Із земляних укріплень замку, на відміну від мурованих, збереглися лише фрагменти. Окрім того, маємо дуже мало відомостей, які стосуються існування і вигляду земляних укріплень. Із замкових бастіонних укріплень у рельєфі чітко простежуються залишки трикутного північного бастіону. Південні замкові бастіонні укріплення були знівельовані частково. Фрагменти цих укріплень, можливо, збережені у тілі тераси, насипаної за часів Я. Собеського у 80-х рр. XVII ст. для влаштування парку. Залишки східного прясла замкових бастіонних укріплень повністю знівельовані, і їх можна ідентифікувати лише на підставі історичних карт Жовкви.

До нашого часу з боку середмістя не збереглося передзамкових укріплень, хоч ще в середині XVIII ст. вони були у доброму стані, оскільки інвентар з 1750 р. подає інформацію, що перед фронтальним крилом замку з боку Ринку були вал і фоса з водою, звідний міст і мортири біля брами. Фоса була оскарпована і добре вичищена від намулу[69]. Зображення фоси подано на плані, який виконав Антоніо Кастеллі у 1740—1742 рр. для Михайла Радзивілла[70]. Призамкова фоса, викреслена на цьому плані, має спрощену геометрію нарису, нехарактерну для укріплень цього періоду, і непридатна для воєнного функціонування. А вже у наступному столітті, згідно зі згадкою, яка походить з 1863 р., замок дуже знищений. Перед фронтальним крилом на місці давніх валів і фоси мешканці цієї частини замку заклали собі садочки[71]. Вочевидь, замкові бастіонні укріплення і фоса перед замком були знівельовані наприкінці XVIII ст., коли для звільнення територій під забудову розпочалося інтенсивне нищення міських укріплень, які втратили своє оборонне значення.

З метою встановлення точних меж передзамкової фоси з боку середмістя проведено археологічні дослідження біля північної башти замку*. Біля східного фланку північної замкової башти-пунтоне від стіни замку у напрямку до Ринкової площі зроблено розкоп шириною 4 м і довжиною 18 м. За відмітку 0,0 взято верхній обріз кам'яного цоколя північної замкової башти. Згідно з прив'язкою, рівень сучасної поверхні біля замку має

---

[69] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 125.

[70] Овсійчук В. А. Українське мистецтво...— С. 207.

[71] Aftanaze R. Materiały do dziejów rezydencji.— S. 588.

* За сприяння та кваліфіковану допомогу у проведенні досліджень автори висловлюють подяку директорові історико-архітектурного заповідника М. Кубаю та архітекторові-археологові Ю. Лукомському.

Таблиця 1

Основні параметри ярусів збережених жовківських башт

Назва башти	**Висота мурів башти** (від денної поверхні землі), м	**Характеристики ярусів** збережені яруси	висота ярусу, м	зовнішні параметри, м	внутрішні параметри, м	ширина муру башти, м
ВОСЬМИГРАННА БАШТА-ДЗВІНИЦЯ ПАРАФІЯЛЬНОГО КОСТЕЛУ (центральна башта західного прясла міських укріплень)	≈27,5	цоколь	≈ 7,5	≈ 13,4		
		1	4,0	≈ 13,0	Ø* 7,50÷7,65	2,7÷2,8
		2	≈ 4,0	≈ 12,6	≈ Ø* 8,10	2,2
		3	на рівні лучкових вікон ≈ 7,3	≈ 12,4	≈ Ø* 8,8	1,8
			на рівні карнизу ≈ 4,7		≈ Ø* 9,23	1,6
НАРІЖНА БАШТА ДОМІНІКАНСЬКОГО КОМПЛЕКСУ (башта розташована на стику північного і східного прясел міських укріплень)	9,1	цоколь	1,2 (від денної поверхні землі до підлоги 1-го ярусу)	Ø 11,4÷11,5		
		1	5,4 (від підлоги 1-го ярусу до підлоги 2-го ярусу)	Ø 11,4÷11,5	Ø 7,6÷7,8	1,80÷1,85 чоловий мур — 2,0
		2	2,5 (від підлоги 2-го ярусу до початку даху)	Ø 11,4÷11,5	Ø 9,3÷9,4	1,05÷1,10
БАШТА ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО ПРЯСЛА МІСЬКИХ УКРІПЛЕНЬ (залишки башти у цоколі буд. № 13 на вул. Василіянській)	5,0	цоколь	5,0 (від денної поверхні землі до найвищої точки муру башти)	Ø 11,5÷11,7	Ø ≈ 8,2	1,7÷1,9
ЦЕНТРАЛЬНА БАШТА ПІВДЕННОГО ПРЯСЛА МІСЬКИХ УКРІПЛЕНЬ	5,7	цоколь	≈ 0,3 (збережена частина цоколя міститься в землі)	Ø 11,4÷11,5 (в найвищій частині)		1,80÷1,85
		1	2,1 (від денної поверхні землі до полички)	Ø 11,4÷11,5	Ø 7,6÷7,8	1,80÷1,85
			3,6 (від полички до найвищої точки споруди)	Ø 11,4÷11,5	Ø 8,1÷8,2	1,50÷1,55

* Діаметр кола, вписаного по внутрішніх гранях у восьмикутник.

Таблиця 2

Характеристика мурувань збережених жовківських башт

Назва башти	Ярус	Архітектурний елемент	Матеріал мурування*	Характеристики цегли: параметри: довжина, см	ширина, см	висота, см	колір
ВОСЬМИГРАННА БАШТА-ДЗВІНИЦЯ ПАРАФІЯЛЬНОГО КОСТЕЛУ (центральна башта західного прясла міських укріплень)	цоколь	стіна	камінь				
	1	стіна	камінь, цегла (кам'яна кладка з включенням цегли)				
		вхідний вузол та мурування стрільниць	цегла	29÷30	13,5÷14	6,5	помаранчева з білими вкрапленнями
	2	стіна, мурування стрільниць	цегла, камінь (цегляна кладка з поодиноким включенням каменю)				
	3		цегла				
НАРІЖНА БАШТА ДОМІНІКАНСЬКОГО КОМПЛЕКСУ (башта розташована на стику північного і східного прясел міських укріплень)	цоколь		камінь				
	1	стіна до нижнього рівня стрільниць	камінь				
		стіна, склепіння, мурування стрільниць	цегла	27÷28	14,5÷15	7	помаранчева з білими вкрапленнями
	2	стіна, мурування стрільниць	цегла				
БАШТА ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО ПРЯСЛА МІСЬКИХ УКРІПЛЕНЬ (залишки башти у цоколі буд. № 13 на вул. Василіянській)	цоколь	мур башти	камінь				
		основа склепіння	камінь				
		склепіння камери башти	цегла	27÷28	14	6,5-7	червона
		обмурування отвору у склепінні	цегла	26	14-15	6-7	світло-червона, помаранчева
				28	15	6	червона
		стіна камери башти	цегла повторного використання	28	14	6,5	червона
				25	14	7	помаранчева
		ніша у стіні камери башти	цегла	25	14	7	помаранчева
		стіна коридору підвалу	цегла	30	13÷14	6	темно-червона
		склепіння коридору підвалу	цегла	27		5	червона
ЦЕНТРАЛЬНА БАШТА ПІВДЕННОГО ПРЯСЛА МІСЬКИХ УКРІПЛЕНЬ	цоколь	стіна	камінь				
	1	мур башти	камінь				
			цегла (фрагмент цегляної кладки в кам'яному мурі)	30	14	6	помаранчева з білими вкрапленнями
		склепіння над входом	цегла	27	15	7	червона
		лицева стіна входу	цегла повторного використання	27	15	7	червона
				27÷28	13	6	вохриста, помаранчева
				28	13	7,5	вохриста, помаранчева

* При муруванні використано вапняно-пісковий розчин.

ухил у бік Ринкової площі. Рівень сучасної поверхні біля замкової стіни — мінус 0,7 м, а рівень сучасної поверхні землі на крайній північно-східній межі розкопу дорівнює мінус 1,5 м.

Фундамент північно-східної стіни замку і північної башти досліджено до відмітки мінус 4,3 м. У розкоп постійно прибувала вода і піднімалась до відмітки мінус 3,5 м (відкачування води помпами не давало відчутних результатів).

На замковій стіні, нижче рівня сучасної поверхні на 0,2 м, на відмітці 1,0 м зафіксовано обріз цоколя, виконаного з тиньку. При цій же стіні на відмітці мінус 1,5 м зафіксовано залишки дренажної системи, влаштованої на початку XX ст. під час реставрації північно-східного крила замку[72]. Дренажний канал примурований до замкової стіни. Внутрішні розміри каналу у перерізі становлять приблизно 50×50 см. Канал виконаний з цегли розміром 29,5×15×6,5 см на цементному розчині і перекритий лучковим склепінням. Під каналом збереглися залишки жирної глини, якою виконано обмазку фундаментів. На кам'яному фундаменті замкової стіни на відстані 1,6 м від башти унаслідок відсутньої перев'язки каменів чітко простежується шов. Окрім того, фраґмент кам'яної кладки фундаменту стіни корпусу біля башти різниться від решти фундаментів гладкою фактурою каменів.

Фундамент башти виконано з тесаного каменю. У межах відміток мінус 1,4—1,9 м зафіксовано закладення смуги неглибоких вивалів цеглою і цементним розчином по усій довжині цоколя башти, що вказує на існування денної поверхні тривалий час на рівні мінус 1,8—1,9 м. Окрім того, на цьому рівні в розкопі зафіксовано дуже щільне нашарування дрібного сміття та товченої цегли (товщина шару 5—10 см).

У розкопі на глибині мінус 2,15 м у напрямку північного сходу на відстані 10,1 м від стіни замку зафіксовано верх склепіння колектора, спорудженого одночасно із засипанням фоси. Напрямок колектора на досліджуваній ділянці паралельний до напрямку фланку башти. Ширина колектора 2,2 м. Він виконаний з тесаного каменю. Низ колектора розташований на відмітці мінус 3,95 м, під ним подушка зі щебеню. На відстані 4 м від фланку башти зафіксовано відгалуження колектора у бік замку.

У напрямку на північний схід на відстані 17,8 м від кута прилягання стіни замку до башти (стратиграфія по А—Б) та на відстані 16,7 м від стіни замку (стратиграфія по В—Г) зафіксовано верхній обріз регулярної фоси, стік якої простежений до відмітки мінус 4,2 м. Фоса виконана у материковому супіску. Хоч оскарпування фоси не зафіксоване, на його існування вказує стрімкий стік фоси, окрім того, брак нашарувань на стоку фоси свідчить про те, що фоса була засипана відразу після демонтажу оскарпування. Зафіксовано напрямок фоси на досліджуваному відтинку, який вказує на звуження фоси у бік замкового в'їзду.

Результати археологічних досліджень дали можливість визначити габаритні розміри та напрямок фоси, що значно доповнило інформацію про укріплення цієї частини Жовківського замку, подані схематично на карті Ф. фон Міґа.

Пониження рельєфу у напрямку від Ринкової площі до замку після засипання фоси спричинило підмочування замкових стін стічними вода-

[72] Osiński M. Zamek w Żółkwi.— S. 25.

ми. У зв'язку з цим проводилося постійне досипання ґрунту для нівелювання ухилу в бік замку, що не дало бажаного результату, а лише значно погіршило загальний вигляд споруди і призвело до порушення сприйняття загальних пропорцій замку, оскільки різниця між сучасним рівнем денної поверхні і рівнем поверхні підошви стоку валу, тобто верхньої межі фоси перед замком, коливається від 1 до 1,5 м.

Замок та фраґменти потужних колись середміських укріплень Жовкви є рідкісним прикладом збережених архітектурних пам'яток такого виду у спектрі національної спадщини України. Важливо, що ці фраґменти дають можливість з доволі відчутною мірою впевнености говорити про їх колишнє призначення та про систему укріплень міста загалом. Для відновлення цієї видатної комплексної пам'ятки необхідно, крім реставрації наявних мурів та башт, означувати або при можливості відтворити втрачені земляні та муровані укріплення, які дадуть змогу створити і експонувати завершений образ укріпленого міста-резиденції XVI—XVIII ст.

Mukola BEVZ, Ihor OKONCHENKO, Ol'ha OKONCHENKO

THE DEVELOPMENT OF ZHOVKVA'S FORTIFICATION SYSTEM IN THE 16TH THROUGH 18TH CENTURIES

The authors study the development of the fortification system of Zhovkva's downtown, castle-residence and suburbs since the beginning of their establishing in 1594 and define four periods: 1594—1621; 1626—1662; the middle of the 17th century; 1670—1696. The fortification of Zhovkva is a unique phenomenon of remnant architectural monuments of this kind in Ukraine. The study proves a real possibility to renew complexly lost elements of the whole fortification system in Zhovkva for creating a complete image of a fortified town-residence in the 16th and 17th centuries.

Вікторія ТАРАС

ПРИНЦИПИ ПЛАНУВАННЯ МОНАСТИРСЬКИХ САДІВ ГАЛИЧИНИ ВІДПОВІДНО ДО ОСОБЛИВОСТЕЙ СВІТОГЛЯДУ ЕПОХИ

1. Філософсько-світоглядні уявлення у ландшафтно-планувальній організації монастирського саду

Монастирське садове мистецтво упродовж свого існування завжди підпорядковувалось естетичним уявленням та змінам, які охоплювали всю культурну ситуацію розвитку людства в кожній з епох. У всі періоди історії монастирський сад є спробою створення райського оточення. Це спроба втілити у монастирі свій мікросвіт та ідеальне бачення взаємин людини з природою. Сад у монастирі завжди виражає певну філософію, естетичне уявлення про світ, ставлення людини до природи. Матеріалом для створення цього ідеального оточення служать дерева, кущі, гаї, природа за межами саду, небо, видиме то у великих, то в малих розмірах крізь обриси дерев та понад ними. Монастирське садове мистецтво користується певним набором форм і мотивів саду, прийнятих у християнстві. Здебільшого вони повторюються, і якщо зникають, то тільки на деякий час, аби згодом знову з'явитися. Монастирський сад — це мистецтво створення незліченних комбінацій з більш-менш постійних елементів, використання яких надає індивідуальности та особливости стилю кожному садові. Відповідно до „естетичного клімату" епохи змінюється естетичне значення та планування монастирського саду. Для кожного стилю в монастирських садах були характерні певні рослини, певні засоби посадки, розташування, сполучення. Особливу семантику мали в кожному стилі фонтани, каскади, струмочки, ставки, оранжереї, розташовані в садах каплиці, альтанки, аптекарські городи, фільварки. Садові одиниці та споруди, які з'являлися у певному стилі, мали чітке функціональне призначення, в кожному наступному стилі їм надавали особливого символічного звучання. Не все, звичайно, у монастирських садах є „носієм значень", є й утилітарні об'єкти, зокрема фільварки. Проте співвідношення утилітарних елементів і їх розташування в садах також зумовлені особливостями світогляду епохи.

Розвиток монастирського садового мистецтва Галичини визначався своїми особливими історичними, соціально-економічними та географічними умовами, сформованими побутовими підвалинами, своєрідними художніми традиціями. Також він був пов'язаний із загальними процесами у світовій культурі, що відбувалися у державах Західної Європи. Висвітлимо загальні стильові ознаки, притаманні монастирським садам, та принципи їх розпланування відповідно до особливостей світогляду епохи.

1. 1. Філософсько-світоглядні уявлення в епоху Середньовіччя

Упродовж століть християнство успадкувало та скомпілювало духовну культуру багатьох народів. Його доктрини мають міфопоетичні уявлення Месопотамії, філософію античности та Сходу[1]. На основі цього матеріалу християнство створило свою картину світу, що визначила світогляд в епоху Середньовіччя.

Християнство Середньовіччя намагалося виступати в ролі об'єднувального чинника суспільства, проникаючи у всі його структури. Норми та закони християнства стають невід'ємною частиною повсякденного життя людей, воно поєднує у собі світську і релігійну сфери, ототожнює мораль і право. Усе це робило християнство системою, що спрямована на задоволення усіх духовних потреб людини.

Виступаючи як одна з форм суспільної свідомости, християнство у добу Середньовіччя в Західній Європі було комплексом інститутів, які охоплювали соціальне життя товариства, підпорядкували собі науку, культуру, впливали на історичні традиції, моральні уявлення людей та художнє мислення народу. У таких умовах політика, наука і мистецтво стають галузями богослов'я, що втілюють його принципи та сповідують його ідеї. У своїх релігійних доктринах християнство середньовіччя намагалося пояснити загальні ідеї світобудови. Ці ідеї знайшли відображення у всіх жанрах традиційного мистецтва, у тому числі й в архітектурі, насамперед у розплануванні монастирських комплексів, у монастирських садах.

Розглянемо світоглядні уявлення зодчого, що перебувають у його свідомості та втілюються у формуванні композиції монастирського саду (див. *Таблицю 1*).

Монастир для віруючої людини (ченця) середньовіччя — це поріг, який ділить два простори, два способи життя — світське та церковне (служіння Богові). З одного боку, це бар'єр, який ділить два світи, з другого — це місце, де світський світ може перейти у світ священного[2]. Таке уявлення базувалося на концепції, що простір для віруючої людини не є однорідним, одна частина простору якісно відрізняється від іншої: „І сказав Бог: „Не наближайся сюди! Скинь взуття з твоїх ніг: місце бо, що на ньому стоїш,— земля свята!"[3] Такі „святі місця" — це свого роду орієнтири, які допомагають віднайти абсолютну „точку відліку", певний „центр". Віруюча людина намагається жити у певному довкіллі, яке відповідає її уяві: „щоб жити у світі, треба його створити, але ніякий світ не може народитися в хаосі"[4]. Віднайдення такого „центру" рівносильне створенню світу. Християнське зодчество базувалося на концепції, що справжня здатність творити властива лише Богові, чиє всеосяжне знання містить загальні ідеї або незмінні архетипи всіх речей. Зодчий (чернець) сприймає цей потік загальних ідей, що сходять від Бога, та перетворює їх

[1] Millard A. Trésors des temps Bibliques.— Paris, 1986.— 187 p.

[2] Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с франц., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского.— Москва, 1994.— С. 25.

[3] Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад, здійснений за оригінальними еврейськими, арамейськими та грецькими текстами.— БМВ, United Bible Societies, 1990.— Вихід 3. 5.

[4] Элиаде М. Священное и мирское.— С. 26.

в душі — „світ уяви“. Ці ідеї-уяви приховані у символах, які суворо відповідають основним догмам віри та відображені у творах мистецтва.

Діяльність зодчого ставала таїнством. Світ символів був посередньою ланкою між створеним зодчим світом зримих почуттєвих форм і світом ідеальним, божественним, до якого прагнула людина. Світобудова у християнському вченні є безупинно відтвореною творчою енергією Бога ієрархією щаблів буття: спочатку вищих — духовних, а потім нижчих — тілесних. Для міфопоетичного сприйняття характерна ідея тотожности, подоби „макрокосму“ — Всесвіту і „мікрокосму“ — людини. Людина виступає точною копією Бога: „І створив Бог людину на свій образ“[5]. Подібно до світобудови, людина розглядається як ієрархічно впорядкована єдність, у якій нижчі рівні управляються і виховуються вищими.

Свідомість зодчого була спрямована на пошук фахових засобів для вираження змісту історично сформованого розуміння світобудови у монастирському саду. Як вчить християнство, все, створене людськими руками, подібне до світу, створеного Богом. Ритуал побудови „священного простору“ (монастирського саду) дійсний лише тоді, коли він віддзеркалює творіння Бога. Ця ідея існувала у свідомості зодчих з незапам'ятних часів, вона ототожнює усяку творчу діяльність, і насамперед ландшафтно-будівельну, з актом створення світу. Зодчий середньовіччя створює за уявою і подобою великого світу світ малий. Принцип подоби — симетричного співвідношення практичної реальности й ідеальної реальности — визначає коло уявлень про те, яким слід бути світові, створеному людськими руками. Це модель, яку майстер повинен відтворити.

Знання того, що світ центричний, постав з єдиної точки і має єдину вісь, власне кажучи, позбавляє будівельників вибору. Просторова вісь визначена. Відповідно до ідеї подоби, її не може не існувати у малому світі. Точка в просторі і часі, де відбувся початковий акт створення, або „центр світу“, має максимум сакральности. Через цю точку проходить вісь світу, це найкоротший зв'язок між людиною і Землею з Творцем та Небом. Монастирський комплекс має дві такі точки: сад та вівтар церкви — це „двері“ „наверх“, через які Бог сходить на Землю, а людина символічно (в молитвах) підноситься на Небо. Тому, очевидно, у традиційних уявленнях народів особливе місце посідають вісь, гора, колона, язичницький ідол, космічне дерево (дерево життя), джерело води або Рай, розташований у центрі Землі.

Планування середньовічного монастирського саду повторює створення світу від центральної точки за образом Всесвіту, що розвивається від центра та простягається на чотири сторони світу. Фіксуючи в монастирському саду центр, зодчий проводить ідею центричности, послідовно розчленовуючи простір саду на чотири симетричні квадрати — клумби. Створюючи сад, середньовічний зодчий не задавався метою створити „відкритий“ або „замкнений“ (hortus conclusus) простір саду. „Замкнена“ планувальна схема була визначена схемою космологічною з її ритмами та акцентами. Вона зумовлювала створення „схованої“, символічної архітектури, яка не розкриває свого потаємного змісту у зовнішньому споглянданні, але стає зрозумілою при сприйнятті її зсередини ченцями, які мали

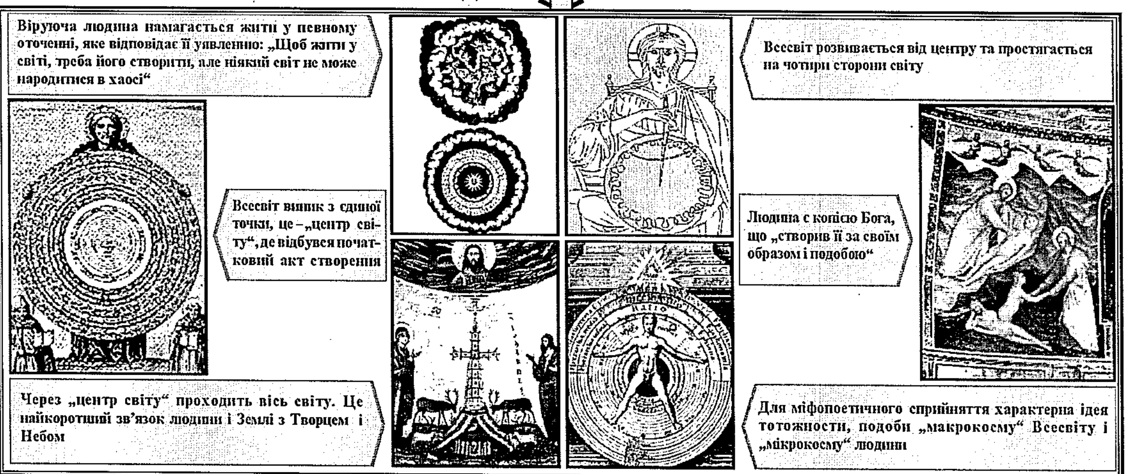
[5] Буття 1. 27.

Таблиця 1

Філософсько-світоглядні уявлення та композиційний уклад монастирського саду епохи Середньовіччя

ЕПОХА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

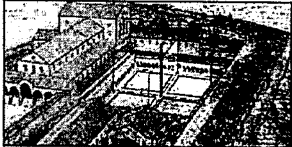
СВІТОГЛЯДНІ УЯВЛЕННЯ



ВТІЛЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕНЬ У РОЗПЛАНУВАННІ МОНАСТИРСЬКОГО САДУ

„Святімісця“ – це орієнтири, які допомагають винайти абсолютну „точку відліку“, певний „центр“. Винайдення такого центру рівносильне створенню світу

Святий простір огороджується, як колись був огороджений рай, створюється „замкнений сад“. Замкнена планувальна схема визначена космологічною схемою з її ритмами та акцентами



Геометричний центр саду визначається двома взаємно перпендикулярними площинами, лінія перетину яких фіксує просторову вісь площі та точку на її горизонтальній поверхні

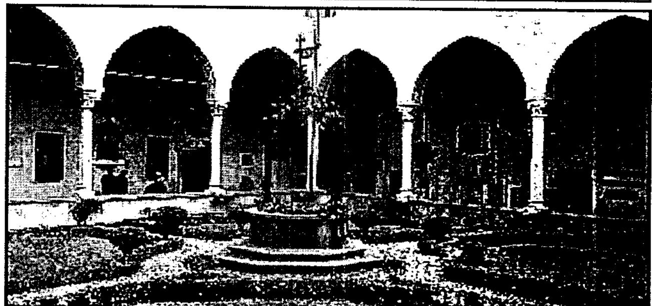
Ритуал побудови „священного простору“ – монастирського саду ототожнюється з актом створення світу

Зодчий середньовіччя створює за уявою і подобою „Світу великого“ – „Світ малий“

Християнське зодчество ґрунтувалося на тому, що здатність творити властива лише Богу. Зодчий (чернець) сприймає цей потік загальних ідей, що йдуть від Бога, та перетворює їх у душі – „світ уяви“

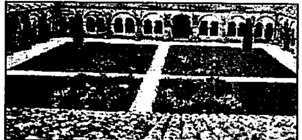
Ці ідеї-уяви приховані у символах, які відповідають основним догмам віри та відбиті у творах мистецтва. Діяльність зодчого перетворювалась на таїнство. Світ символів був ланкою між створеним зодчим світом і світом божественним, до якого прагнула людина

Акцентування центру, домінування єдиного великого обсягу і прийоми симетрії втілюють принцип християнства – єдинобожжя



У поняттях центру, осі, ритму, подоби відбувається само- та світорозуміння. Там закладено основний принцип створення середньовічного монастирського саду – не змінювати планувальної схеми, варіювати складовими елементами, розмірами саду, різноманітно заповнювати традиційний контур для передачі середньовічного релігійно-символічного світосприйняття. Це дало змогу в кожному середньовічному монастирському саду створювати свій неповторний характер

Фіксуючи в монастирському саду центр, зодчий проводить ідею центричності. Центр саду – це „двері“ нагору, через які Бог входить на Землю, а людина символічно (у молитвах) підноситься на Небо



Простір саду розчленовується на чотири симетричні квадрати – клумби за образом Всесвіту, що розвивається від центральної точки та простягається на чотири сторони світу

Центр саду – це вісь „декорації“, розгорнута для споглядання. У сприйнятті монастирського саду неприпустиме прямування, а обов'язковими є спокій і споглядальна зосередженість. Під час перебування у центрі саду одночасно з трьох сторін відкриваються найбільш видимі межі саду

Таблиця 2

Філософсько-світоглядні уявлення та планувально-композиційний уклад монастирського саду епохи Ренесансу

ЕПОХА РЕНЕСАНСУ

Фахова філософія зодчого зводиться до ідеї, що навчатися треба у природи (Вітрувії), архітектурні пропорції витягати із закономірностей гармонійно розвинутого тіла людини. Коло і квадрат виражають домірності людського тіла, тому вони в тій або іншій послідовності можуть виражати і пропорції в архітектурі. Ці ідеї стають ґрунтом для подальшого розвитку монастирського саду

Традиційні ідеї середньовіччя подоби макрокосмосу і мікрокосмосу, симетрії світобудови і симетрії рукотворного світу були успадковані культурою Відродження. Провідною думкою Ренесансу є ідея людини-мікрокосму, у якій сконцентрувалася уся суть макрокосму

РЕНЕСАНСНОМУ СВІТОРОЗУМІННЮ ВІДПОВІДАЛА КОНЦЕПЦІЯ ЗНАННЯ ЯК ТАЄМНИЦІ, ВІДКРИТОЇ ЛИШЕ ДЕЯКИМ ОБРАНИМ

Зодчі доби Ренесансу Вітрувій, згодом Альберті розуміли красу як цілісне співвідношення частин або гармонію, утворену числом. Числа ж – продукт розуму, божественного або людського. Природа служить лише матеріалом, із якого боги творять красу, повну розуму і душі

„Улюблена і необхідна проблема усякого майстра Відродження – і практика, і теоретика – перспектива, а також формальне співвідношення ліній, площин і тіл, незалежно від їх змісту і наповнення“

Закінчення Таблиці 2

У монастирському саду, композицію якого становлять симетрично розплановані квадри, захована езотерична – фахова ідея гармонії очевидна для спостерігача як найпростіша форма порядку

Коміри брали в рамку вид, що відчиняється, намічали нерухомі межі перспективи

Сади Ренесансу відзначались чіткістю плану, ясністю і простотою композиції

У садах Ренесансу втілилась ідея перетворення природи та перетворення у ній людини. Людина не тільки ідеалізувала природу, але і вважала себе спроможною поліпшувати її, виявляючи в ній ідеальні властивості. Сприйняття світу, рушійні сили буття тлумачились за типом сутнісних сил людини. Головною у ренесансному монастирському саду стає людина, якій підкорилась природа

Використання симетрії у монастирському саду пояснювалося властивістю навколишнього світу – вона дана природою і створена людиною, одночасно природна і штучна. Розпланований симетрично монастирський ренесансний сад ніс у собі ідею та норму, які були реалізовані в умінні компонувати й упорядковувати. Монастирський сад розпланований на симетричні квадри, передає уявлення зодчих про поняття однини і множини, цілого і частини

Геометричні форми саду створювали можливість бачити його у лінійній перспективі

У садах Ренесансу створювалися нерухомі видові точки, звідки відвідувач саду міг милуватися перспективою, що відкривається

Ренесансний сад статичний, композиція його прагнула до гри світла і тіні, до мальовничих ефектів

„попередні знання“, потрібні для розуміння саду. Тільки перебуваючи у центрі саду, можна зрозуміти символічний зміст його композиції загалом. Акцентування центра, домінування єдиного великого обсягу та прийоми симетрії втілюють принцип християнства — единобожжя.

У центрі саду простежується ефект замкненого простору, який задається чітким контуром будівель, що створюють квадрат або прямокутник. Геометричний центр середньовічного „замкненого“ монастирського саду визначається двома взаємно перпендикулярними площинами, лінія перетину яких фіксує просторову вісь площі та точку на її горизонтальний поверхні. Під час перебування в центрі саду одночасно з трьох боків відкриваються його найбільш видимі межі. При переміщенні убік описаний ефект зникає, але надовго утримує спостерігача в центрі — змушує його повертатися навколо власної осі, формує свідомість значущости саме цієї точки, допомагає відчути сувору центричність інтер'єру саду. Центр саду — вісь „декорації“, яка розгорнута для споглядання, тому сприйняття монастирського саду не припускає прямування, в ньому обов'язково є спокій та споглядальна зосередженість.

У поняттях центра, осі, ритму, подоби закладене само- та світорозуміння. Звідси походить основний принцип створення середньовічного монастирського саду: не змінюючи планувальної схеми, варіювати складовими елементами, розмірами саду, різноманітно заповнюючи традиційний контур, щоб передати середньовічне релігійно-символічне світосприйняття. Цей принцип надав змогу створювати в кожному середньовічному монастирському саду свій неповторний, індивідуальний характер.

1. 2. Філософсько-світоглядні уявлення в епоху Ренесансу

Середньовічний монастирський сад був частиною сакральної споруди — церкви, костелу. В епоху Ренесансу поряд із замкненим садом, якщо монастир закладений у середньовіччі, закладається новий монастирський сад, який є продовженням монастирських будівель, виконуючи роль внутрішнього подвір'я, розширюючи собою монастирські межі.

Поява ренесансного монастирського саду викликана певними змінами у світогляді людства. Ці нові ідеї відобразилися у ренесансному саду. Розглянемо їх. Традиційні ідеї середньовіччя подоби макрокосмосу і мікрокосмосу, симетрії світобудови і симетрії рукотворного світу були успадковані культурою Відродження. Провідною думкою Ренесансу є ідея людини-мікрокосму, у якій сконцентрувалася уся суть макрокосму. Піко делла Мірандола у своїх „Промовах про гідність людини“ говорить: „Я ставлю тебе в центрі світу... Я не зробив тебе ні небесним, ні земним, ні смертним, ні безсмертним, щоб ти сам, вільний і почесний майстер, формував себе в образі, якому ти надаєш перевагу“[6] (див. *Таблицю 2*).

У садах Ренесансу втілилася ідея перетвореної природи та перетворення у ній людини. Людина не тільки ідеалізувала природу, але й уважала себе спроможною поліпшувати її, виявляючи у ній ідеальні властивості. Ренесанс створив об'єктивні умови для усвідомлення особистістю власної самостійности, гідности і самооцінки. Це дістало відображення у

---

[6] История эстетики: В 5 т.— Москва, 1962.— Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение.— С. 507.

філософії світосприйняття, яку рушійні сили буття тлумачили за типом сутнісних сил людини. Головною у ренесансному монастирському саду стає людина, якій підкорилася природа.

Фахова філософія зодчого зводиться до ідеї, що навчатися треба у природи (Вітрувії), архітектурні пропорції запозичувати з закономірностей гармонійно розвиненого тіла людини. Архітектура створюється „за образом та подобою людини"[7]. Оскільки відношення 1:3, 1:4, 1:6, 1:8, 1:10, коло і квадрат виражають двомірності людського тіла, то вони в тій або тій послідовності можуть відображати і пропорції в архітектурі. Ці ідеї стають ґрунтом для подальшого розвитку монастирського саду. На основі середньовічних утилітарних садів у період Ренесансу формується регулярний сад, поділений на квадрати — квадровий сад. У квадрах монастирського саду закодовано знання про божественні предмети, бо в період Ренесансу „серед древніх мудреців був поширений звичай не писати відкрито про божественні предмети або писати про них обманливо. Це називається містерією, містерія ж буває не інакше як таємницею"[8]. Ренесансному світорозумінню загалом відповідала концепція знання як таємниці, відкритої лише деяким обраним: „Ренесансне мистецтво одночасно містило в собі гру вчених в асоціації і було розраховане на екзегезу досвідчених людей. Таємниче і божественне було подане в ньому як явне і земне або, якщо завгодно, навпаки. У ньому, власне кажучи, утримувалося протиріччя виявленої таємниці, протиріччя в тому, що знання повинно бути і приховане, і відкрите"[9]. В монастирському саду, композицію якого становлять симетрично розплановані квадри, прихована езотерична фахова ідея гармонії, очевидна для спостерігача, який перебуває у саду, як найпростіша форма порядку. Використання симетрії у монастирському саду зумовлене властивістю навколишнього світу, вона дана природою і створена людиною, природна і штучна водночас. Розплванований симетрично монастирський ренесансний сад ніс у собі ідею та норму, які були реалізовані в умінні компонувати й упорядковувати. Причому особливості цього вміння — чи то система пропорцій, чи модульних відношень квадр саду — найчастіше незрозумілі та приховані від простого спостерігача. Симетрія як загальна ознака саду дає можливість недосвідченій людині, оглядаючи монастирський сад, порівнювати його з природним довкіллям.

Для доби Ренесансу характерний ретельний аналіз усіх арифметичних і геометричних співвідношень будь-якого твору мистецтва. Монастирський сад, розплановний на симетричні квадри, передає уявлення зодчих про поняття однини і множини, цілого і частини. Відповідність частин саду одна одній є головною і береться не тільки в широкому якісному розумінні, як у середньовічних схоластичних філософів (наприклад, у Томи Аквінського з його розумінням краси як „належної відповідности", debita proportio, або „розташування", що відповідає природі, dispositio naturae conveniens). Також велика, чи не найбільша, увага приділялася питанню числової і метричної відповідности частин саду одна одній, тоб-

---

[7] Буття 1. 27.

[8] Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления.— Москва, 1978.— С. 181.

[9] Там само.— С. 64.

то „питанню про пропорційність у буквальному значенні цього слова“[10]. Сад стає немов наочним зображенням формули гармонії. Ренесансне мистецтво „з погляду всесвітнього історичного процесу є переходом від античної наївно-зорової космологічної естетики до математичного природознавства XVII ст.“[11]

Ренесансні монастирські сади явно відрізняються від садів християнського середньовіччя: „Улюблена і необхідна проблема усякого відродження — і практики, і теорії — перспектива, а також формальне співвідношення ліній, площин і тіл, незалежно від їх змісту і наповнення. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорції, числових канонів, ритму, якими перейнято в епоху Ренесансу саме поняття краси“[12]. Сади Ренесансу характеризувалися чіткістю плану, ясністю і простотою композиції. Ренесансний сад статичний, композиція його прагнула до гри світла і тіні, до мальовничих ефектів. Геометричні форми саду створювали можливість бачити його у лінійній перспективі, також давала ці можливості й ренесансна архітектура. У садах Ренесансу створювалися нерухомі видові точки, звідки його відвідувач міг милуватися перспективою, що розгортається. Ці можливості творили тераси, з яких розкривалася панорама долини; балюстради, які давали можливість підійти до самого краю тераси, щоб дивитися на нижній „зелений кабінет“; огорожі, що окреслювали чіткі геометричні контури саду; коміри, що обрамлювали панораму, вузькими алеями намічаючи нерухомі межі перспективи.

Сади Ренесансу були змережені алеями, які перетинаються під прямим кутом — вони слугували не для розкриття видів (на монастир або навколишню місцевість), а для повідомлення між окремими „апартаментами“ саду, тому, розташовуючись на різних рівнях, були вузькими і дещо тісними.

Ренесансні сади поділялися на прямокутні „зелені кабінети“, де можна було усамітнитися для молитви, роздумувати. „Зелені апартаменти“ ізольовані і присвячені кожний своїй темі. В деяких був улаштований лабіринт із тим чи іншим алегоричним значенням, в інших — фруктовий сад, у ще інших зібрані запашні рослини. „Зелені кабінети“ з'єднувалися між собою коридорами, східцями, переходами.

1. 3. Філософсько-світоглядні уявлення в епоху Бароко

З кінця XVI ст. починається помітне ускладнення садового мистецтва. Зростають розміри монастирських садових композицій, незмірно розширюються засоби їх художньої виразности, вони набувають ще більшого репрезентативного значення. Чи відносити це ускладнення до пізнього Ренесансу, чи бачити в ньому раннє бароко — не так важливо.

У XVIII ст. монастирське садове мистецтво стилю бароко набуває найбільшого розвитку. Природно, що монастирські сади створюються на нових засадах, які відображають загальну спрямованість культури початку XVIII ст. у рамках панівного в Європі регулярного стилю — мистецтва бароко.

---

[10] Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Леон Батиста Альберти.— Москва, 1977.— С. 67.

[11] Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— Москва, 1978.— С. 252.

[12] Там само.— С. 251.

Садово-паркове мистецтво, як і архітектура бароко, особливо тісно були пов'язані з папською курією, що привело до зростання ідеологічного моменту в монастирському саду. В епоху Бароко були відкриті нарисна геометрія, числове відношення, інтегральне числення, а усі видатні архітектори були не тільки художниками, філософами, але й ученими — математиками і насамперед релігійними людьми. У той час були здійснені спроби провести паралель між математичною моделлю понять безкрайности та архітектурою. Основою стала Декартова ідея функціональної залежности, яка припускає поняття перемінного розміру. Завдяки цьому в математику ввійшли поняття прямування та динаміки. Нове розуміння природи прямування було зумовлене відкриттям закону інерції. За інерцією, відповідно до спостереження, тіла рухаються прямолінійно. Тому найпростішим, створеним Богом, є не колове, а прямолінійне прямування. Колове прямування втрачає свій онтологічний статус. Світ (античний „космос") стає безмежним, „найдосконалішою стає саме пряма лінія, яка служила й у античній філософії немовби моделлю безмежности"[13]. Першою причиною прямування у вченні Рене Декарта виступає Бог. „Бог,— стверджує Р. Декарт,— єдиний творець усіх існуючих у світі прямувань, оскільки вони взагалі існують і оскільки вони є прямолінійними. Проте різноманітні положення матерії перетворюють ці прямування у спрямовані і криві. Точно так само теологи вчать нас, що Бог — творець усіх наших дій, оскільки вони існують і оскільки в них є щось гарне, проте різноманітні схильності наших воль можуть зробити ці дії потворними"[14] (див. *Таблицю 3*).

У системі метафізичних міркувань філософа прямолінійність набуває ціннісного змісту: прямолінійне — гарне (від Бога), криволінійне — потворне (від самої матерії). „Так була доведена до свого логічного кінця переоцінка цінностей античної філософії і науки, античної культури взагалі: безмежне, що виступало як потворне у піфагорійців, Платона, Арістотеля, у Декарта одержує прямо протилежну оцінку: безмежне, вираженням якого є пряма лінія, гарне. Незмінність Бога є заставою досконалости безмежного"[15].

Епоха Р. Декарта, його вчення, у якому математиці відводилось головне місце, сприяли зміні традиційних уявлень. Контури світу (традиційної компактної концентричної системи з єдиним центром) трансформувалися, втратили центр як єдине спрямоване прямування. Ці ідеї відображені у композиційних принципах побудови монастирського саду.

Монастирські сади бароко намагаються передати ідеї „прагнення до безконечного", динамікою і „рухливістю" композиції саду створюючи уявлення про безмежність, безконечним насиченням простору, пластикою — настрій незбагненної таємничости. У садах бароко нероздільно існують дві тенденції: прагнення до суто математичного, складного трактування саду і створення цілком оптичного саду та місце в ньому містично-фантастичній творчості[16]. Для вивчення перемінних розмірів, „для розвідки істини",

---

[13] Гайденко П. П. Эволюция понятия науки (XVII—XVIII вв.): Формирование научных программ нового времени / Отв. ред. И. Д. Рожанский.— Москва, 1987.— С. 190.

[14] Декарт Р. Избранные произведения. (К трехсотлетию со дня смерти (1650—1950) / Пер. с франц. и лат.— Москва, 1950.— С. 204.

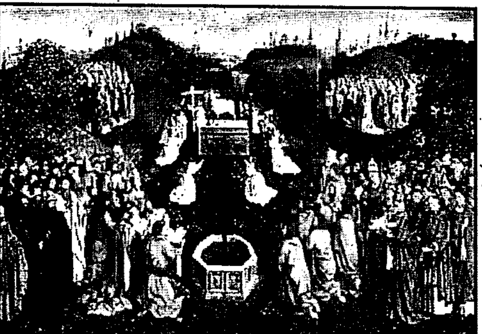
[15] Гайденко П. П. Эволюция понятия...— С. 196.

[16] Гидион З. Пространство, время, архитектура / Сокращенный пер. с нем. М. В. Леонене, И. Л. Черня.— Москва, 1975.— С. 101.

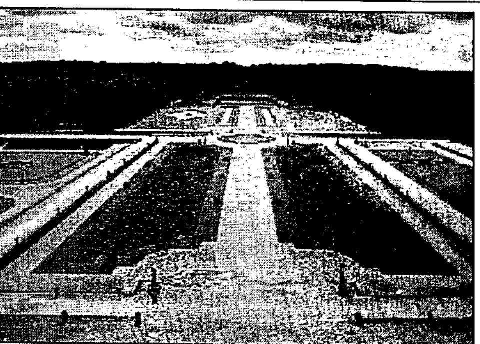
Таблиця 3

Філософсько-світоглядні уявлення та планувально-композиційний уклад монастирського саду епохи Бароко

ЕПОХА БАРОКО

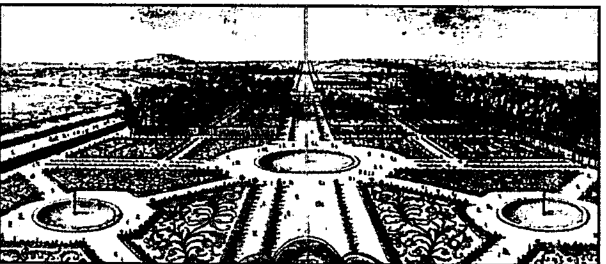


Світ (античний „космос“) стає безмежним, „найдосконалішою стає саме пряма лінія, яка служила й в античній філософії ніби моделлю безмежности“. Першою причиною прямування у вченні Декарта виступає Бог. „Бог – єдиний творець усіх існуючих у світі прямувань, оскільки вони взагалі існують і оскільки вони є прямолінійними“. Прямолінійність набуває ціннісного змісту: прямолінійне – гарне (від Бога), криволінійне – потворне (від самої матерії)

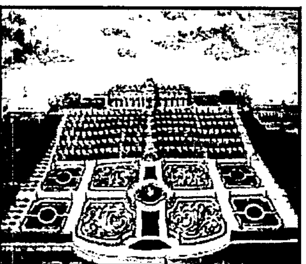


Контури світу (традиційної компактної концентричної системи з єдиним центром) трансформувалися, втратили центр як єдине спрямоване прямування. Ці ідеї знаходять відображення у композиційних принципах побудови монастирського саду

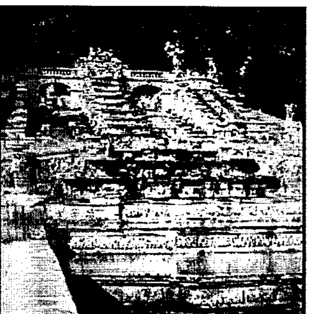
Членування саду на ряд рівнів терас, які чітко виражені і відділені одна від одної підпірними стінами, сходами, балюстрадами, підносило сакральну споруду на вершину певних просторових сходів, виявляло співвідношення її з природою



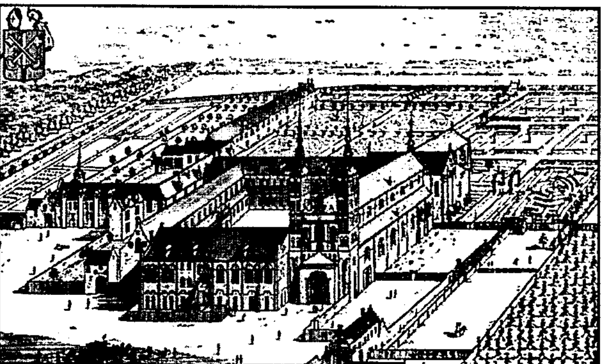
Композиція монастирського саду побудована на основі головної осі, звичайно поздовжньої, що веде від сакральної споруди в „нескінченність“ – рай, її доповнюють другорядні алеї, розташовані поряд, у визначеному ритмі і пропорційному співвідношенні одне з одним



Сакральна споруда, як правило, розташована перпендикулярно до центральної осі, вона є яскраво вираженим центром ансамблю та оптичним фокусом монастирського саду



Кожний елемент підпорядкований загальному задумові, він є частиною, деталлю загальної цілісної композиції, ієрархічно узгоджений з іншими елементами



Монастирський ансамбль періоду бароко відрізняється цілісністю усієї композиції, він включає у себе споруди монастиря, сад, прилеглі до нього відкриті простори та більш віддалені лісопаркові території. В усьому панують суворий порядок, симетрія, врівноваженість і послідовність

Безмежна влада Бога або людини над природою підкреслюється живою природою, якій нав'язуються не властиві їй форма і стан

за Р. Декартом, потрібен метод: „[...] під методом я розумію точні і прості правила, суворе дотримання яких завжди перешкодить прийняттю помилкового за істинне і без зайвої витрати розумових сил, але поступово і безупинно збільшуючи знання, сприяє тому, що розум досягає щирого пізнання усього, що йому доступне“[17]. З новим методом можна створити науку, яка має не умоглядний, а практичний характер, „можна досягти пізнань, дуже корисних у житті [...] і тим самим зробитися господарями і панами природи“[18].

От як коментує це міркування філософа XVII ст. сучасний філософ П. Гайденко: „Характерна для християнства думка, що людина створена Богом для того, щоб бути паном над природою, одержує у XVII ст. нову форму. В Августина для того, щоб людина була гідна цієї своєї високої місії, їй необхідні благочестя та віра, які допомагають правильно використовувати дарований розум. У Декарта ж людині насамперед потрібен Метод, тому що саме панування над природою розуміється тепер не стільки теоретично, скільки практично“[19].

Монастирський ансамбль періоду бароко відзначається цілісністю усієї композиції, він включає у себе споруди монастиря, сад, прилеглі до нього відкриті простори та віддалені лісопаркові території. Регулярні симетричні композиції монастирських садів XVIII ст., зелена „архітектура“ (геометричні форми дерев, чагарників і куртин) були продовженням раціональної, функціонально обумовленої архітектури монастирського комплексу. Барковий монастирський сад, розпланований суворо геометрично, має центральну вісь симетрії, він немовби копіює природу, але його основою уже є ньютонівські закони світобудови, які були відкриті у той час. У всьому панують суворий порядок, симетрія, врівноваженість і послідовність. Композиція монастирського саду побудована на основі головної осі, звичайно поздовжньої, що веде від сакральної споруди в „нескінченність“ — у рай, її доповнюють другорядні алеї, розташовані поряд, у визначеному ритмі і пропорційному співвідношенні одна до одної. Сакральна споруда зазвичай розташована перпендикулярно до центральної осі, вона є яскраво вираженим центром ансамблю та оптичним фокусом монастирського саду. Відвідувач, прямуючи до церкви, бачить перед собою низку панорам, які змінюють одна одну. Ці панорами не з'єднуються, не збігаються, вони несиметричні завдяки встановленим на шляху прямування малим архітектурним формам, які треба оминути. Деколи головна вісь посилюється трьома променями, що розвиває композиційну систему на великих просторах.

Характерною ознакою монастирського саду є те, що кожний його елемент має не самодостатнє значення, а підпорядкований загальному задумові. Він є лише частиною, деталлю загальної цілісної композиції, ієрархічно узгоджений з іншими елементами. Навіть церкву (костел), як головну домінанту монастиря, планували, щоб архітектурно організувати парадний простір подвір'я. Бо якраз церква мала слугувати вихідною точкою композиційної осі, початком перспективи, що прямує в безконечність.

---

[17] Декарт Р. Правила для руководства ума / Пер. с лат. В. И. Пикова.— Москва; Ленинград, 1936.— С. 60—61.

[18] Декарт Р. Избранные произведения...— С. 109.

[19] Гайденко П. П. Эволюция понятия...— С. 176.

Таким чином сакральна споруда стає частиною значнішного утворення — монастирського комплексу, а навколо цього комплексу створюється територія, яка немовби продовжує монастир у „безкрайнім“ просторі. Мережа зовнішніх і внутрішніх доріг також стягується до єдиної фокусної точки — церкви (костелу), у якій існує Бог, або до парадного помешкання (митрополичий палац, резиденція) монастиря, у якому живе абсолютний володар над природою — людина. Безмежна влада Бога або людини над природою підкреслена не тільки плануванням, але й самим матеріалом, з якого складається ансамбль, та навіть живою природою, якій нав'язуються невластиві їй форма і стан. Ідеально правильні площини шпалер і партерів, гігантські рівні терас, складний ритмічний малюнок партеру — усе підпорядковано єдиній волі і наочно втілює ідею могутности пана, беззаперечної покірности усього, що його оточує.

Оперування простором, перегляд усього саду вздовж суворо фіксованих збіжних і пересічних осей від центра до узбіч і навіть зоровий вихід у зовнішнє довкілля були одним із головних художніх засобів створення ансамблю. Таке оволодіння простором досягалося найрізноманітнішими засобами, у тому числі й з допомогою оптичних ілюзій, що також дуже характерне для мистецтва бароко. Значне подовження або вкорочення алей унаслідок зближення або „розводу“ рівнобіжних ліній, ілюзорне наближення об'єктів другорядного плану шляхом відповідного обрамлення візуального „вікна“, гра на фактурі того або іншого матеріалу, коли важкі предмети немовби стають повітряними, а легкі, навпаки, набувають ваги — усе це відбиває прагнення продемонструвати свою владу над природою, показати безмежні можливості її підпорядкування волі художника-творця і, врешті, володаря природи — людини. Членування саду на ряд рівнів терас, які чітко виражені і відділені одна від одної підпірними стінами, сходами, балюстрадами, відображає філософію бароко, світогляд епохи, щоб ще вище підняти володаря над його довкіллям, піднести сакральну споруду чи парадне помешкання на вершину певних просторових сходів, виявляючи таким чином співвідношення споруди з природою. І чим вище й ближче до споруди-домінанти розташовувалася тераса, тим вона мала більш штучний характер, більшою мірою насичувалася архітектурним і скульптурним декором. А нижні „рівні“ саду у міру віддалення від сакральної споруди, навпаки, мали щораз більше природний вигляд.

Епоха Бароко характеризується активним ставленням до природної ситуації, вона насичена динамікою. Природний ландшафт регулярного парку не просто перетворюють, його творці змінюють течію рік і струмків, вирівнюють і очищають територію, прокладають канали, формують земляні тераси, проводять масивні посадки молодих і дорослих дерев, будують сходи, пандуси. Вода, штучно втілена у фонтани, каскади, ставки, декоративні басейни усіляких форм, починає відігравати найзначнішу роль. Живій природі надається „геометричний“ характер, рослини підстригають, дерева і чагарники утворюють шпалери, зелені стіни боскетів. Увесь регулярний сад перетворюється у пряме продовження сакральної споруди, стає її аналогом у природі, демонструючи владу, багатство та розкіш. У садах з'являються численні будівлі та малі форми — опорні стіни терас, сходи, гроти, альтанки, бельведери. На місці ренесансних квадр формуються інтимні замкнуті площадки, „кабінети“-боскети, з'являються витягнуті площини газонів — зелені „килими“, квітники зі складним фі-

ґурним візерунком — „бродери". Перехід від одного „зеленого кабінету" до другого будується на основі контрасту. Ділянки саду ізольовані одна від одної, перехід з однієї ділянки в другу не акцентується, а іноді й прихований, кожне нове „помешкання" саду відкривається для відвідувача зненацька. Дуже часто прогулянкові алеї обмежені з обох боків і навіть угорі ґратчастими трельяжами, замасковані гілками дерев і перетворюються у зелені „коридори" .

Монастирські сади бароко зі всією своєю штучністю, на відміну від ренесансних садів, у яких архітектурні споруди панують над дуже невеличким простором, зайнятим рослинами, були торжеством природного довкілля. Барокові садові композиції наближені до природи, в них переважає природний „матеріал" — газони, дерева, квіти, чагарники; вони відкриті на зовнішнє природне довкілля, наочно немовби з'єднуються з ним.

2. Стильові планувально-композиційні особливості монастирських садів Галичини

Планувально-композиційне вирішення монастирського саду змінювалось у часі шляхом перейняття історичних прототипів та розширення складових елементів саду (терас, сходів, водоймищ, фонтанів, лабіринтів, каплиць, альтанок). Монастирські сади використовували такі планувально-композиційні схеми: регулярну (хрещату — середньовічну, квадрову — ренесансну, симетричну до поздовжньої осі — барокову, „вільну" („вертоград", пейзажну — англійський сад) або змішану (регулярну + вільну) (див. *Таблицю 4*). Висвітлимо загальні стильові ознаки, притаманні монастирським садам, та принципи їх розпланування відповідно до особливостей світогляду епохи.

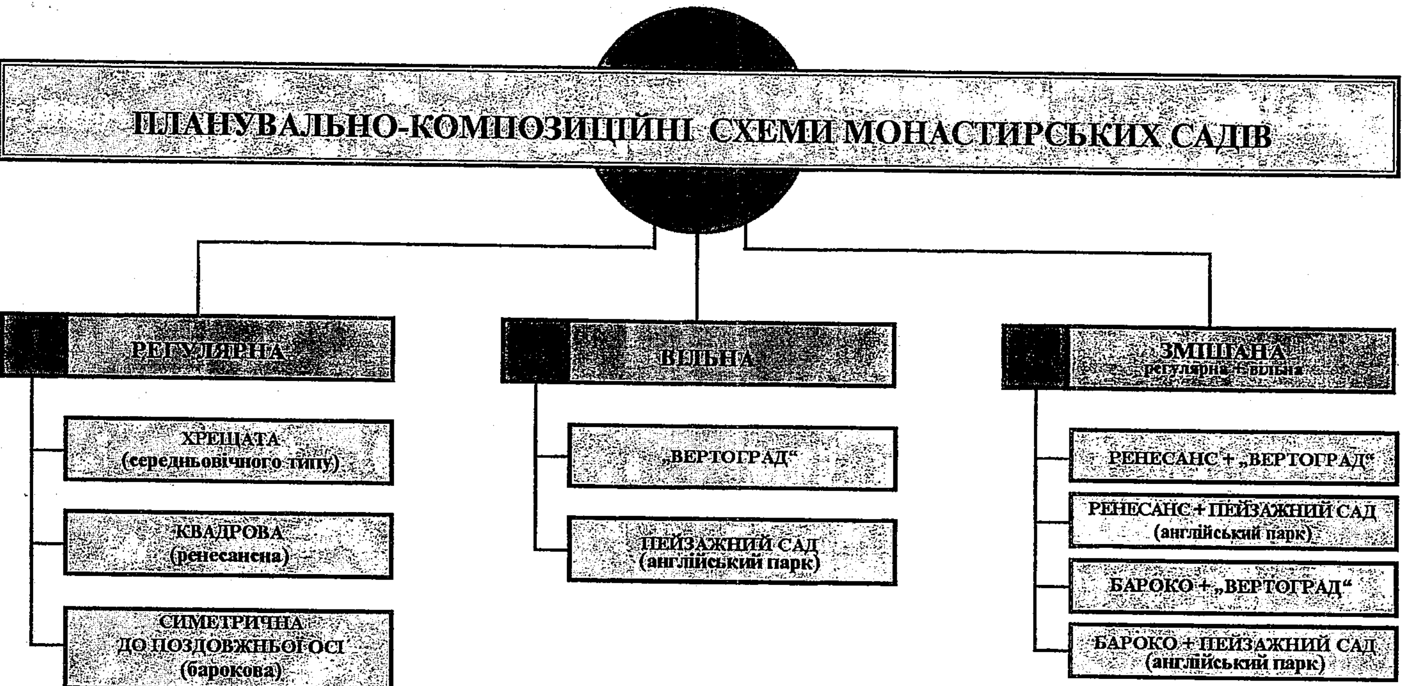
У середньовіччі залежно від конфесійної належности монастиря у Галичині існували сади двох типів щодо їх розташування у монастирському комплексі: замкнений монастирськими стінами (власна традиція + візантійський вплив: василіянські монастирі, Святоіванівський у Краснопущі, Святоюрський у Христинополі, тепер Червоноград; замкнений монастирськими спорудами (римо-католицький вплив: домініканський монастир з костелом Божого Тіла та кармеліток босих з костелом Святого Духа у Львові).

Хоч місцерозташування згаданих садів на території монастирів було різним, вони мали однакову планувально-композиційну схему, основою якої був хрест. Розглянемо загальну схему розпланування середньовічного монастирського саду (див. *Таблиці 5—6*). Сад, як правило, прилягав до південного боку церкви або був оточений монастирськими будівлями. Здебільшого у плані він був квадратним (деколи прямокутним), хрестоподібно розподілявся вузькими доріжками на чотири частини. У центрі на схрещенні доріжок споруджували криницю, фонтан, символічний кущ. У римо-католицьких монастирях зазвичай ставили фіґуру Св. Марії. Цей невеликий сад на подвір'ї монастиря традиційно був засаджений фруктовими і декоративними деревами та квітами. Часто у ньому містився і монастирський цвинтар.

Утилітарні сади, які закладали для ужиткових потреб (фруктові сади, аптекарські городи або травники, городи для кухні), розташовувалися поза будівлями. Вони могли займати деколи велику площу, але завжди

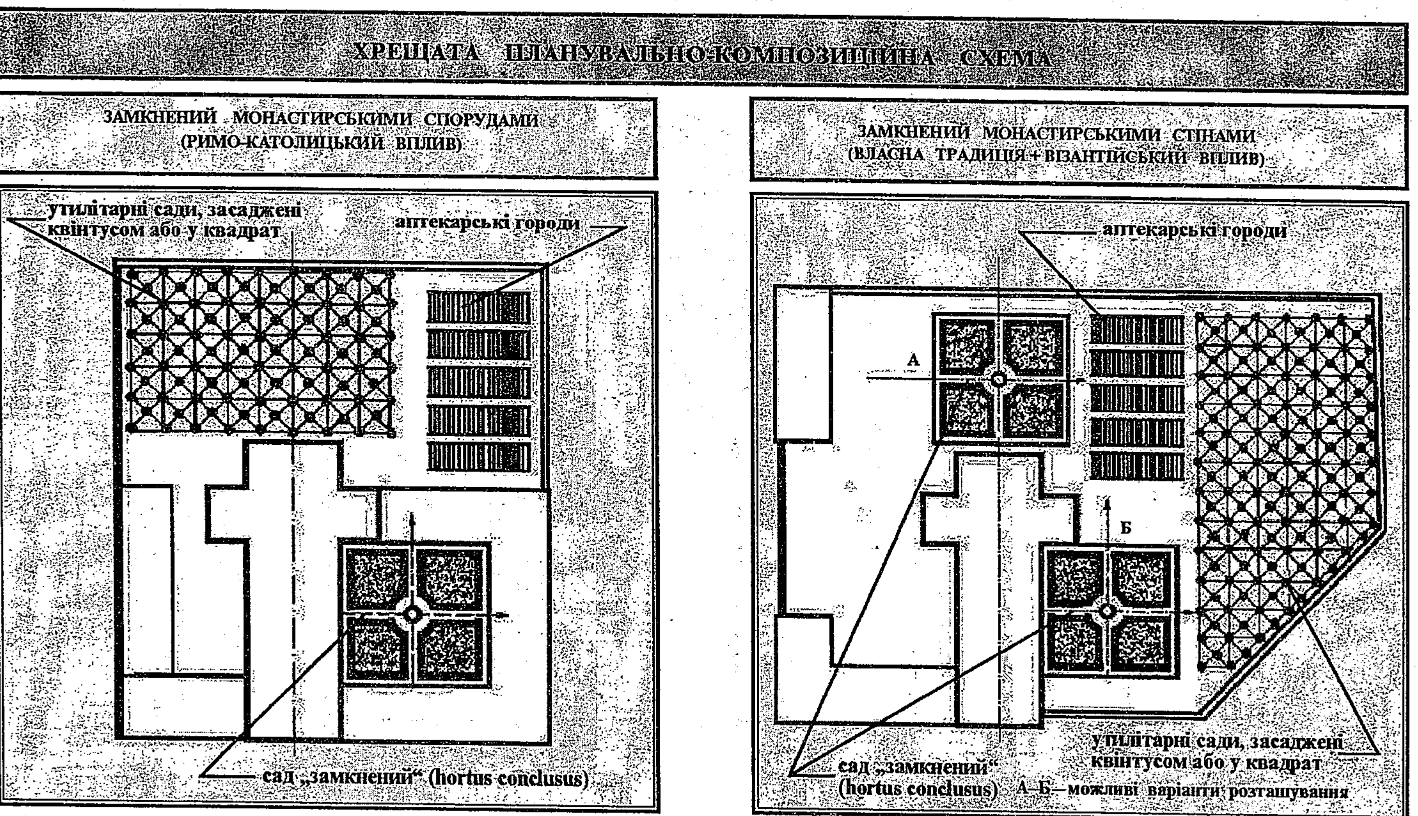
Таблиця 4

Планувально-композиційні схеми монастирських садів



Таблиця 5

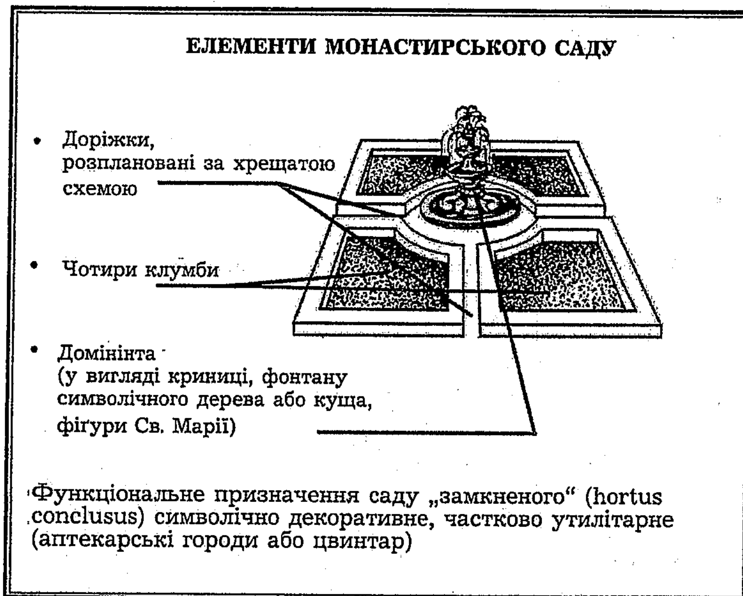
Загальна схема розташування середньовічного монастирського саду



були оточені муром. Їх плани опирались на квадратний, прямокутний або вільний розподіл території. Дерева в саду садили рівними рядами у квадрат або римським способом — квінтусом. У кожному ряду садили окремий вид дерев. Здебільшого це були дерева місцевого походження, але не виключали й екзотичних видів. У кінці ряду садили високе дерево, низьке — посередині, простір між деревами дернували. Відстань між деревами по периметру мала становити 5—6 стіп (1,5—1,7 м), усередині відстань становила 20 стіп[20]. Аптекарський город, у якому вирощували цілющі рослини, розташовували поблизу монастирської лікарні або костелу. Гряди з лікарськими рослинами мали регулярний характер, їх формували у вигляді високих призм з укосами, укріплювали дереном або лозовим плотом чи жердинами.

Таблиця 6

Елементи середньовічного монастирського саду



Треба відзначити, що в Галичині ще й сьогодні існують монастирі, збудовані у XVI—XVII ст. та пізніше, у планувально-композиційному вирішенні яких закладені елементи середньовічного монастирського „замкненого" саду. Дослідженнями встановлено, що монастирські сади Галичини найдовше використовували середньовічну планувально-

---

[20] Trzycieski A. Piotra Crescentina o sprawach pożytków wieskych abo rolnych dwoinascie xią.— Kraków, 1549.— S. 373. Цит. за: Ciołek G. Ogrody polskie.— Warszawa, 1978.— S. 23.

композиційну схему, елементи якої переходили у ренесанс і бароко. На кадастрових планах Галичини та планах Львова середини XIX ст. поряд із садом, закладеним у новому стилі, є збережені або відтворені сади середньовічного типу. Це ми можемо побачити у монастирях кармеліток босих з костелом Святого Духа (1642—1644)[21] у Львові, будівництво якого відбувалося під впливом бароко; капуцинів з костелом Непорочного Зачаття Діви Марії[22] у Львові, який був збудований у 1708 р. під впливом неоготики. На планах цих монастирів побачимо замкнений спорудами хрещатий сад, що відповідає середньовічній планувальній схемі. Багатовікову традицію застосування планувально-композиційного вирішення у вигляді середньовічного монастирського саду також можна простежити на прикладі домініканського монастиря з костелом Божого Тіла у Львові, що був заснований у XIV ст. і збудований у готичному стилі. На малюнку, виконаному 1589 р., схематично показано сад із криницею посередині в оточенні монастирських споруд[23]. Цікавим фактом є те, що коли в 1745 р. розібрали готичний костел монастиря і на його місці збудували бароковий (1749—1778), то ця перебудова не зачепила монастирського подвір'я з садом. Кадастровий план Львова 1849 р.[24] фіксує його середньовічним, яким він зберігається донині: замкнений спорудами, має хрещате розпланування, що ділить його на чотири частини, лише на місці криниці поставлена фігура Діви Марії. Монастирські сади, влаштовані за середньовічною планувальною схемою, були у монастирях бернардинів з костелом св. Андрія[25], реформаторів[26], домініканців з костелом св. Марії-Магдалини[27], францисканців з костелом св. Антонія[28], домініканок з костелом св. Катерини Сененської[29] (всі у Львові); домініканців (село Підкамінь Бродівського району)[30], василіян (Бесіди)[31], капуцинів (смт Олесько Буського району)[32], реформаторів (село Букачівці Стрийського району)[33], францисканців (Сокаль)[34].

У василіянських монастирях у добу Середньовіччя використовували поряд з регулярною також і давнішу „вільну" планувально-композиційну схему саду — „вертоград"[35]. Василіянські монастирі з садом „вертоград" зафіксовані на кадастрових картах Галичини XVII—XIX ст. Їх яскраві приклади побачимо на планах у монастирях студитів — Святоуспенсько-

---

[21] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 629, арк. XVIII (1849 р.).
[22] Там само.— Спр. 630, арк. 8 (1849 р.).
[23] Czerner O. Lwów na dawnej rycinie i planie.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1997.— 269 s.
[24] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 630, арк. 8 (1849 р.).
[25] Там само.— Спр. 629, арк. XXVIII (1849 р.).
[26] Там само.— Спр. 630, арк. 6 (1849 р.).
[27] Там само.— Спр. 629, арк. XXIV (1844 р.).
[28] Там само.— Спр. 630, арк. 8 (1849 р.).
[29] Там само.— Спр. 629, арк. XXIV; спр. 330, арк. 7 (1849 р.).
[30] Там само.— Оп. 6, спр. 911, арк. VIII—IX (1844 р.).
[31] Там само.— Оп. 5, спр. 22, арк. II (1854 р.).
[32] Там само.— Оп. 6, спр. 811, арк. VI (1844 р.).
[33] Там само.— Ф. 146, оп. 84, спр. 35, арк. 70 (1817 р.).
[34] Там само.— Ф. 186, оп. 5, спр. 661, арк. XIV (1854 р.).
[35] Тарас В. Вплив особливостей рельєфу на ландшафтно-планувальний уклад садів у монастирських комплексах Східної Галичини // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 402—417.

му у селі Унів, василіян — Святоуспенському у селі Бесіди, Святовоздвиженському у Бучачі, Святовознесенському у Золочеві.

Ренесансні монастирські сади з'являються у Галичині наприкінці XVI ст., розвиваються упродовж XVII—XVIII ст. і занепадають у XIX ст. Їх поява була пов'язана з масовим припливом римо-католицьких орденів у Галичину. Вони зводять свої монастирі у передмістях Львова, де мають можливість закладати сади. У досить короткий термін будуються монастирі кармелітів взутих з костелом св. Леонарда (1614—1630), бернардинок (кларисок) з костелом Непорочного Зачаття Діви Марії (1607 р.— XVII ст.), августинів з костелом св. Анни (1507, 1671—1730), кармелітів босих з костелом св. Михайла (1634—1732), бенедиктинок з костелом Всіх Святих (1642—1644), реформаторів з костелом св. Казимира (1656—1664), францисканців з костелом св. Антонія (1617 р., 1718 р.— середина XVII ст.), прибудовується до міських мурів монастир бернардинів з костелом св. Андрія (1600—1630). Усього в передмісті Львова було побудовано близько 30 монастирів, які кільцем оточили місто.

Як було відзначено, закладення нового монастиря або розширення меж існуючого, що відбувалося у XVI ст., привело до появи нового типу монастирського саду[36]. Його засадничими основами стають гуманістичні погляди на світ та реалістичне ставлення до природи. Новий погляд на навколишнє середовище визначив потребу з'єднати в єдину композицію „замкнений" сад (hortus conclusus) із довкіллям. У композиції стають важливими панорамні види, що відкриваються з монастирського саду на навколишній світ.

Ренесансні монастирські сади Галичини формувалися на основі певних композиційних елементів, які загалом можна поділити на чотири засадничі складові: партер, домінанта, розподільчі та камеральні елементи. Розглянемо їх у цій послідовності.

Головною складовою ренесансного монастирського саду був партер. Він формувався з квадр, у яких розміщувалось основне розмаїття квітів і трав, обрамлених чагарниковими рамами, які організовувались на основі геометричних узорів.

Наступний з названих елементів ренесансного саду — домінанта, роль якої можуть виконувати фонтан, дерево-солітер або група спеціально сформованих дерев. Домінанти розміщують усередині квадри або партеру. Місце, де розміщується партер і домінуючий елемент, стає ядром саду.

Розподільчі елементи, що обрамляють партери або окремі частини саду, формували певний простір для споглядання. Роль розподільчих елементів виконували стрижені шпалери, алеї, обсаджені деревами, трельяжі. Алеї, сформовані на основі огородження — трельяжів, шпалер, були призначені для комунікації або для прогулянок у тіні. Алея могла бути не повністю „замкнена" (відкрита для споглядання через куліси на далекі види) і „замкнена" (оточена огорожею з усіх боків для зосередженого споглядання саду) (див. *Таблицю* 7). По периметру монастирського саду функцію розподільчих елементів також виконувала огорожа у вигляді мурів або обрамлення з будівель.

Роль камеральних елементів здійснювали столи, лавки, альтани, гроти, боскети (невеликі квадри, оточені високими стінами стрижених дерев

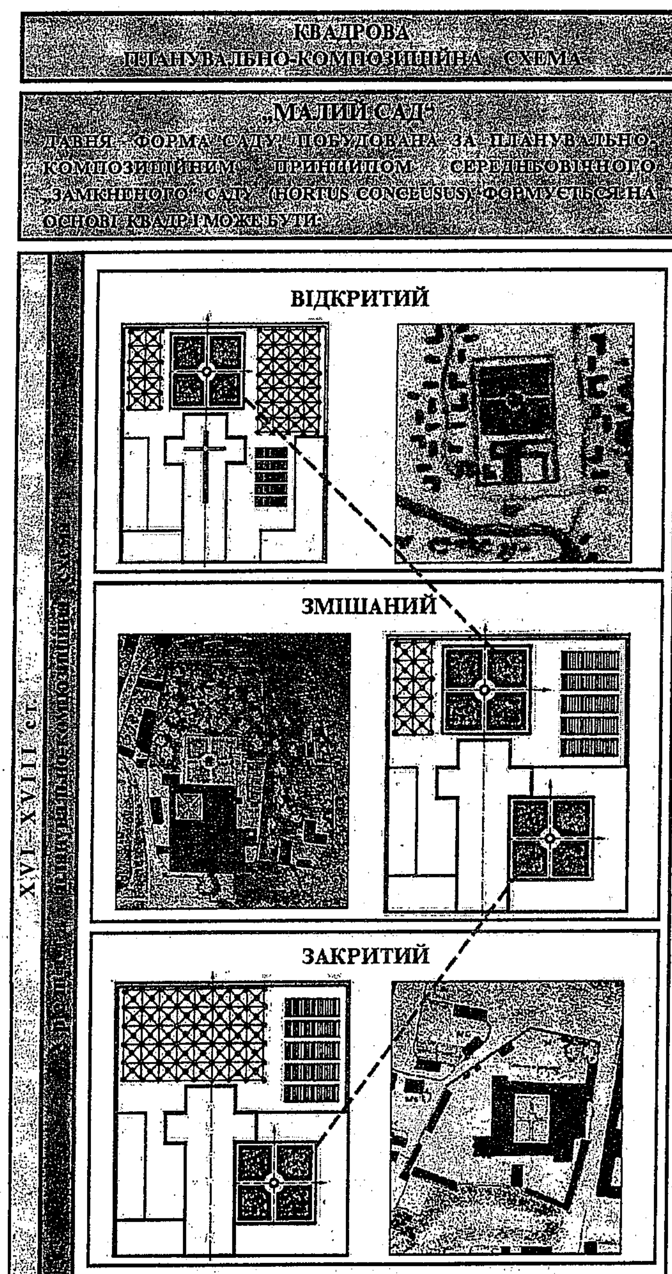
---

[36] Тарас В. Вплив особливостей рельєфу...— С. 402—417.

Таблиця 7

Кадрова планувально-композиційна схема „малого“ монастирського саду ренесансного типу

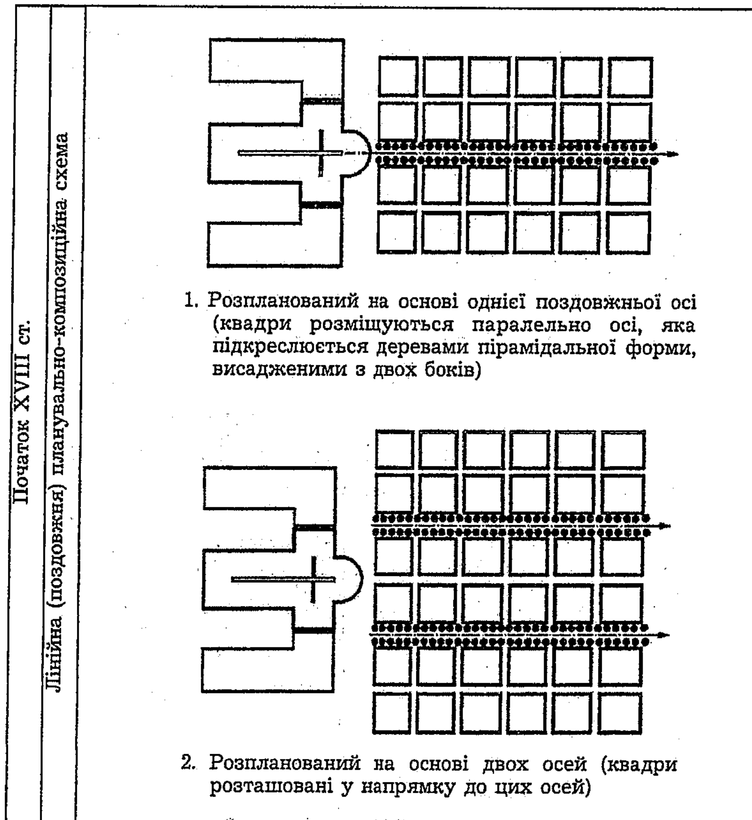
МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ



або кущів) — вони створювали відчуття інтимности і усамітненого відпочинку. Від організації складових частин партеру та розподільчих елементів залежало внутрішнє наповнення монастирського ренесансного саду.

Продовження Таблиці 7

Великий монастирський сад ренесансного типу. Квадрова планувально-композиційна схема



Найважливішими елементами монастирського ренесансного саду були партер та його квадри. Зміни, які відбувалися у розплануванні садів з XVI—XVIII ст., значною мірою стосувалися планувально-композиційного вирішення квадр, які були під впливом певних уподобань. Давні партери рідко трапляються збереженими у своїй первісній формі. В монастирських садах, порівнюючи зі світською ландшафтною архітектурою на планах Львова 1766, 1770, 1777 рр. та на кадастрових картах кінця XVIII—XIX ст., ще можна побачити первісні планувальні схеми монастирських садів без змін.

Найдавнішою формою ренесансного монастирського саду був „малий" сад, який своєю класичною формою наслідує композиційні принципи се-

Закінчення Таблиці 7

XVI–XVIII ст.

Середина XVII ст.

Хрещата планувально-композиційна схема

У ПЛАНІ ПАРТЕР „МАЛОГО" САДУ НАБЛИЖЕНИЙ ДО КВАДРАТА І МАЄ ТАКЕ ЧЛЕНУВАННЯ:

1. ПОДІЛЕНИЙ НА ЧОТИРИ КВАДРИ З ФІКСОВАНИМ ЦЕНТРОМ (ЗА ХРЕЩАТОЮ СХЕМОЮ НА ОСНОВІ ГРЕЦЬКОГО ХРЕСТА)

2. ПОДІЛЕНИЙ ДІАГОНАЛЯМИ НА ЧОТИРИ ТРИКУТНІ „КВАДРИ" (ЗА ХРЕЩАТОЮ СХЕМОЮ НА ОСНОВІ КОСОГО ХРЕСТА)

А

Б

В

Езуїтський сад у Львові, 1798–1800 рр.

3. ПОДІЛЕНИЙ НА П'ЯТЬ КВАДР, З ЯКИХ ЧОТИРИ РОЗПЛАНОВАНІ ЗА ХРЕЩАТОЮ СХЕМОЮ НАВКОЛО ОДНІЄЇ, ЩО МАЄ ФОРМУ КВАДРАТА АБО КРУГА

редньовічного саду „замкненого“ (hortus conclucus), але організованого на інших засадах і складових. Зі зміною світоглядних уявлень сад „замкнений“ втрачає своє символічне значення „замкнености“, він переходить у новий статус — „закритого“ спорудами саду. Звідси випливає, що партер „малого“ саду може бути „закритим“ або „відкритим“, якщо він розташований за монастирськими спорудами. Більша кількість монастирів має, як правило, два сади — „закритий“ і „відкритий“. Партер „малого“ ренесансного саду, у плані переважно наближений до квадрата, може мати таке членування (див. *Таблицю 7*) (Іл. *1—2*):

— поділений на чотири квадри, з фіксованим центром (за хрещатою схемою на основі грецького хреста);

— поділений діагоналями на чотири трикутники — „квадри“ (за хрещатою схемою на основі косого хреста);

— ділиться на п'ять квадр, чотири з яких розплановані за хрещатою планувальною схемою навколо однієї середньої квадри, що має форму квадрата або кола. У разі, коли середньою квадрою є квадрат, його сторони розміщені паралельно до зовнішніх сторін квадри або повернуті на 90° — так, аби вершини квадрата лежали на планувальних осях. Цей вид „малого“ саду з'являється у середині XVII ст.

У першій половині XVII ст. постає новий тип ренесансного монастирського саду — „великий“ (див. *Таблицю 8*). Формується він зазвичай на городніх грядах, що існували при середньовічних монастирях. Гряди отримують форму квадр та оздоблюються різними рослинами. З часом геометричні елементи в них обрамлюються стриженим чагарником або грабом. „Великий“ сад за планувально-композиційною організацією квадр може бути таких видів (див. *Таблицю 8*):

— сформований на основі давньої форми „малого“ саду. Партер „малого“ саду стає квадрою „великого“ саду. Чотири квадри „малого“ саду об'єднуються в одну велику квадру, яка стає ядром саду. Навколо неї на поздовжній осі партеру в напрямку захід—схід з городніх гряд, що знаходяться поряд, формується решта квадр. Вони можуть бути під деревами, аранжовані чагарником або обсаджені тим самим видом рослин;

— складений з чотирьох великих квадр, кожна з яких обрамлена чагарником (за хрещатою схемою з фіксованим центром);

— складений з 16 квадр; кожна з квадр обрамлена чагарником і входить до складу чотирьох більших квадр. Розпланування саду здійснювалось за хрещатою схемою, яка візуально підкреслена обрамленням більших квадр;

— складений з невеликих квадр по дві в ряд на основі поперечної осі. Таких квадр може бути 8, 12, 16.

У передвісті бароко, що існувало вже в архітектурі й тільки зароджувалося у ландшафтній архітектурі на початку XVIII ст., фіксується новий тип ренесансного саду, основою якого є яскраво виражені поздовжні планувальні осі. Вони могли формуватися на основі (див. *Таблицю 8*):

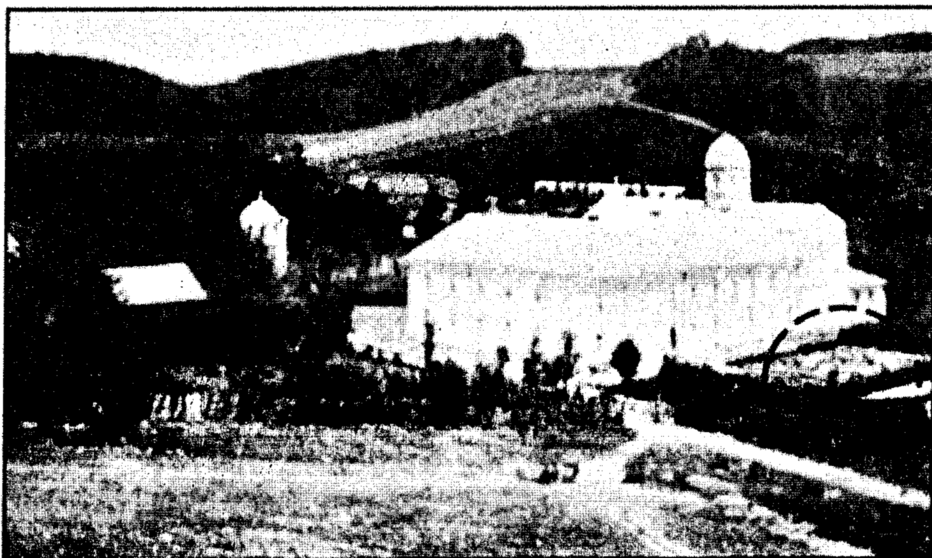
— однієї осі (квадри розміщуються на поздовжній осі, яка підкреслюється висадженими з двох боків осі пірамідальними формами дерев. Такий вид партеру має вісім і більше квадр);

— двох осей (квадри розплановані у напрямку двох поздовжніх осей).

За своїм розміщенням, на ландшафті „великий“ сад може бути таких видів: на горизонтальній ділянці, на терасах. Терасування саду може здійснюватися в одному або двох напрямках (див. *Таблицю 9*).

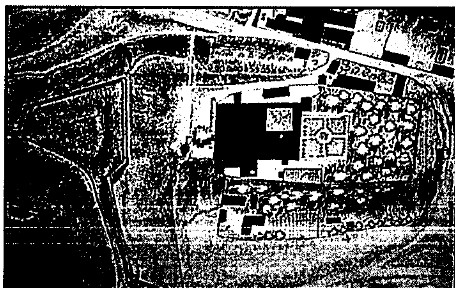
МОНАСТИРСЬКИЙ САД СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ТИПУ
ХРЕЩАТА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА

1. Святоюрський монастир отців василіян у Христинополі. *1935 р.*

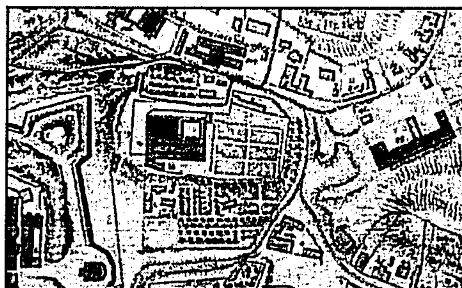


2. Святоіванівський монастир отців василіян у Краснопущі. *1935 р.*

МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ
КВАДРОВА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА



3. Монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371)



4. Монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)

5. Монастир кармеліток взутих з костелом св. Леонарда у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371)

6. Монастир кармеліток взутих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)

Таблиця 8

Кадрова планувально-композиційна схема „великого“ монастирського саду ренесансного типу

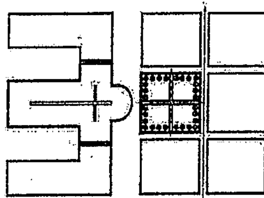
МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ

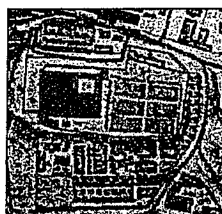
КВАДРОВА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА

„ВЕЛИКИЙ“ САД

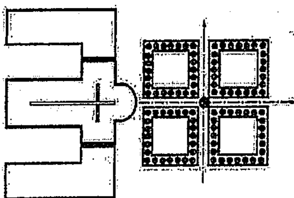
НАСЛІДУЄ ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ „МАЛОГО“ САДУ. ПАРТЕР „ВЕЛИКОГО“ САДУ МОЖЕ БУТИ:

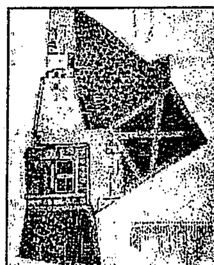
Перша половина XVIII ст.



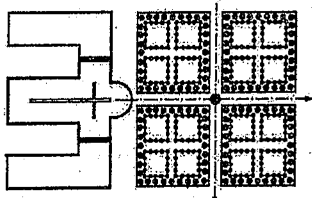


1. СФОРМОВАНИЙ НА ОСНОВІ ДАВНЬОЇ ФОРМИ „МАЛОГО“ САДУ. ЙОГО ПАРТЕР СТАЄ КВАДРОЮ „ВЕЛИКОГО“ САДУ. ЧОТИРИ КВАДРИ „МАЛОГО“ САДУ ОБ'ЄДНУЮТЬСЯ В ОДНУ ВЕЛИКУ КВАДРУ, ЯКА СТАЄ ЙОГО КОМПОЗИЦІЙНИМ ЯДРОМ. НАВКОЛО НЕЇ З ГОРОДНІХ ГРЯД, ЩО РОЗТАШОВАНІ ПОРЯД, ФОРМУЄТЬСЯ РЕШТА КВАДР





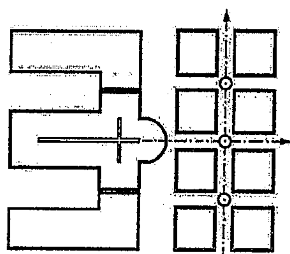
2. СКЛАДЕНИЙ З ЧОТИРЬОХ ВЕЛИКИХ КВАДР, ІЗ ФІКСОВАНИМ ЦЕНТРОМ, КОЖНА КВАДРА ОБРАМЛЕНА ЧАГАРНИКОМ



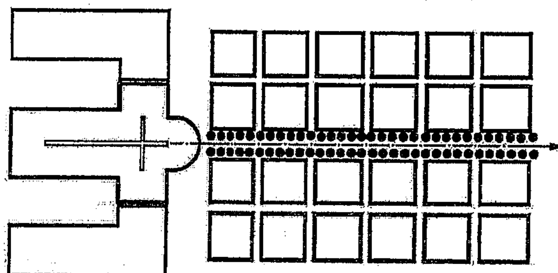
3. СКЛАДЕНИЙ ІЗ 16 КВАДР, КОЖНА З ЯКИХ ОБРАМЛЕНА ЧАГАРНИКОМ І ВХОДИТЬ ДО СКЛАДУ ЧОТИРЬОХ БІЛЬШИХ

Закінчення Таблиці 8

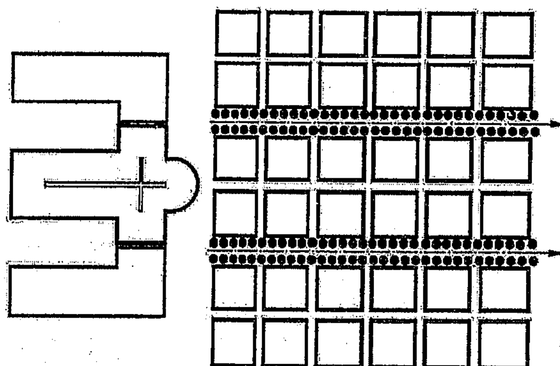
Початок XVIII ст.



4. СКЛАДЕНИЙ З НЕВЕЛИКИХ КВАДР, ПО ДВІ В РЯД, НА ОСНОВІ ПОПЕРЕЧНОЇ ОСІ КВАДР МОЖЕ БУТИ 8, 12, 16



5. РОЗПЛАНОВАНИЙ НА ОСНОВІ ОДНІЄЇ ПОВЗДОВЖНЬОЇ ОСІ (КВАДРИ РОЗМІЩУЮТЬСЯ ПАРАЛЕЛЬНО ОСІ, ЯКА ПІДКРЕСЛЮЄТЬСЯ ДЕРЕВАМИ ПІРАМІДАЛЬНОЇ ФОРМИ, ВИСАДЖЕНИМИ З ДВОХ БОКІВ)

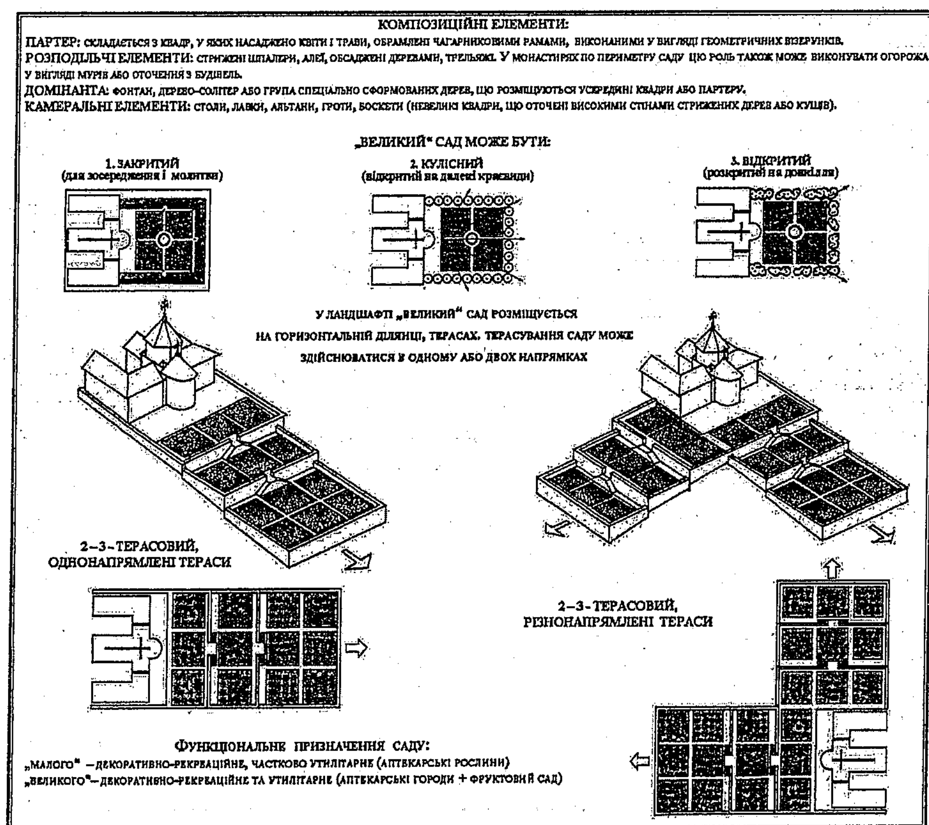


6. РОЗПЛАНОВАНИЙ НА ОСНОВІ ДВОХ ОСЕЙ (КВАДРИ РОЗТАШОВАНІ У НАПРЯМКУ ДО ЦИХ ОСЕЙ)

Проілюструємо викладені теоретичні аспекти розвитку ренесансних садів конкретними прикладами. На основі планів Львова різних років, що зберігаються в архівах Львова й Відня, можна простежити зародження ренесансних садів: з'являється давня форма ренесансного саду — „малий" сад (1766[37], 1770[38]), розвиток (1777[39], 1780[40]), розквіт (1820[41]) та занепад садів, квадри садів збільшуються або зникають узагалі (1849[42]) (Іл. *3—18*).

Таблиця 9

Композиційні елементи та функціонально-планувальні схеми монастирського саду ренесансного типу



---

[37] ЦДІА України у Львові, ф. 720 (Plan Lwowa z 1776 opracował Jean du Desfilles).

[38] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten".— Lemberg, Topographia Urbis Leopolis, 1770 (G I h 370).

[39] Там само.— Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

[40] Там само.— Plan von Lemberg, An. Pindershoffen, 1780 (G I h 371—1).

[41] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[42] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 629 (1844 р.); ф. 186, оп. 8, спр. 630 (1849 р.).

На плані Львова 1770 р. чітко фіксується давня форма монастирського ренесансного саду за типом середньовічного „hortus conclusus" — „малий" сад. Так, монастирський сад жіночого домініканського монастиря з костелом св. Катерини Сененської (1729), що розташований поза монастирськими будівлями, є партером, який складається з чотирьох видовжених квадр, мала форма фіксує центр на перехресті доріжок. Окрім того, центр фіксується також з допомогою рослинности — дерев, що висаджені по периметру квадр навколо домінуючого елементу і на кутах.

Сад монастиря францисканців на плані Львова 1770 р.[43] розташований за вівтарем костелу св. Антонія (заснований у 1617 р., побудований у 1718 р.— середині XVIII ст.). Партер саду має хрещату планувальну схему, складається з чотирьох квадр, центр партеру зафіксований солітером-домінантою у вигляді фонтана або статуї (?). Із зовнішнього боку партер обрамлений деревами, що створює замкнений простір для споглядання.

Сад монастиря бригідок з костелом св. Бригіди (1614) та монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа (Стрітення, 1642—1644) на плані Львова 1770 р.[44] також мають хрещату планувальну схему з домінантою. Партери цих садів з двох боків огороджені деревами, що створює напрямок, скерований на сприйняття саду.

Монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа на плані Львова 1777 р.[45] (Іл. *3*) має два сади, які є яскравими прикладами ренесансного саду за давньою схемою. Перший сад, замкнений спорудами, невеликий, наближений до квадрата, хрещатий (поділений доріжками діагонально). Другий сад, винесений за споруди монастиря, знаходиться за вівтарною частиною костелу. Партер його наближений до квадрата, складається з чотирьох квадр, має фіксований центр у вигляді круглої клумби з квітами, квадри партеру обрамлені чагарником. Праворуч від костелу знаходиться город із грядами лікувальних рослин. За партером росте фруктовий сад, що прилягає до монастирських мурів. На плані Львова 1820 р.[46] (Іл. *4*) бачимо, що ці сади зазнали подальшого розвитку. Замкнений спорудами „малий" сад завдяки перебудові монастиря одержує нове планування: він стає прямокутним, з'являється клумба, обрамлена чагарником. На місці фруктового саду формується „великий" квадровий сад, який складається із шести прямокутних квадр. На плані 1849 р.[47] на місці монастирського „малого" саду формується велика видовжена квадра, яка межує з „великим" садом. Великий сад також розвивається шляхом додавання з боків трьох нових квадр до шести раніше сформованих.

Монастир театинів (1733) на плані 1777 р.[48] розташований у старому місті в межах давніх мурів. Партер саду складається з однієї квадри, форма якого наближена до квадрата, поділений діагонально доріжками. Ста-

---

[43] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten".— Lemberg, Topographia Urbis Leopolis, 1770 (G I h 370).

[44] Там само.

[45] Там само.— Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

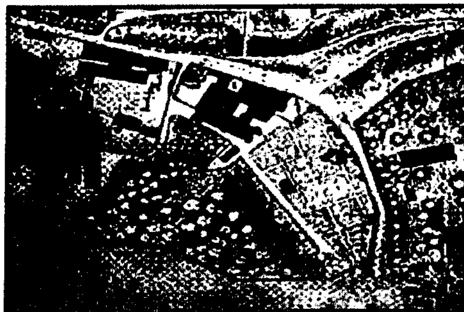
[46] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[47] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 630, арк. 7 (1849 р.).

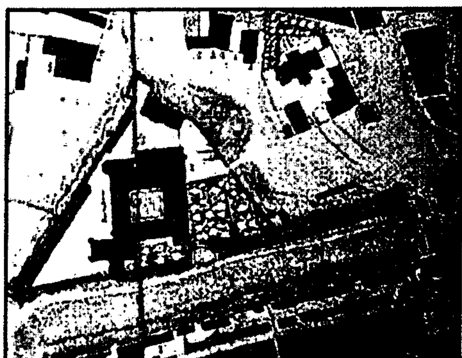
[48] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten". Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ
КВАДРОВА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА

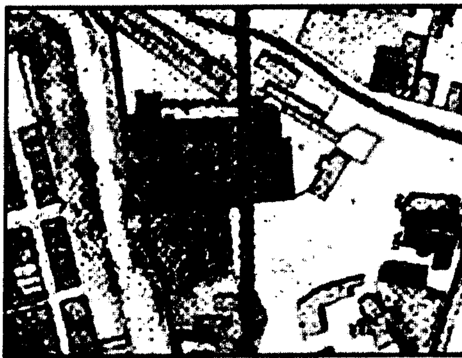
7. Монастир реформаторів з костелом св. Казимира у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber,1777 (G I h 371)



8. Монастир реформаторів з костелом св. Казимира у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)

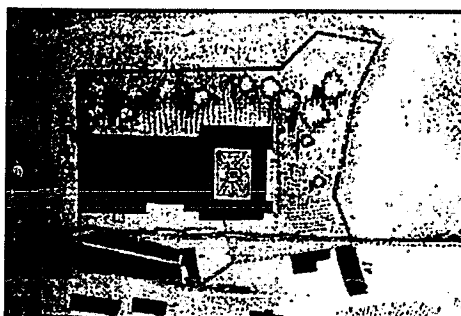


9. Монастир бернардинів з костелом св. Андрія у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber,1777 (G I h 371)

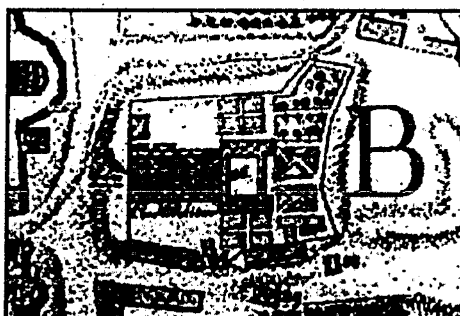


10. Монастир бернардинів з костелом св. Андрія у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)

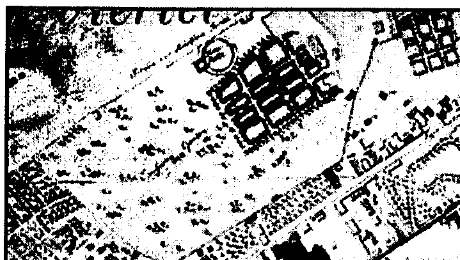
МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ
КВАДРОВА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА



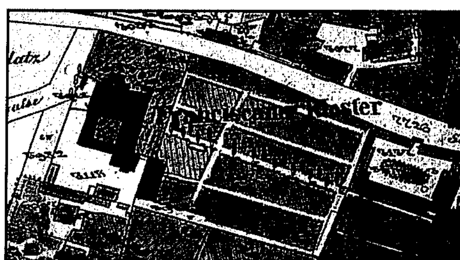
11. Монастир кармеліток босих з костелом св. Михайла у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371)



12. Монастир кармеліток босих з костелом св. Михайла у Львові. Kriegsarchiv у Відні Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)



13. Жіночий домініканський монастир з костелом св. Катерини Сененської та єзуїтський сад. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373)



14. Монастир францисканців у Львові. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI (1849 р.)

тичність партеру досягається обсадженням по периметру саду листяних дерев. Між огорожею монастиря та оборонним валом міста розмістився город з аптекарськими та овочевими грядками, фруктовими деревами, висадженими в чотири ряди уздовж огорожі монастиря. Простір між костелом та огорожею монастиря займає утилітарний сад.

Сад монастирського комплексу кармелітів взутих з костелом св. Леонарда (1614—1630) на плані 1777 р.[49] (Іл. *5*) складається з 12 гряд, які розташовані за вівтарною частиною костелу та споруд монастиря, доходять до оборонних мурів монастиря. Праворуч від входу до костелу вздовж монастирських мурів висаджений фруктовий сад без виразного розпланування. Гряди є прямокутниками різних розмірів. На плані бачимо, що вони засаджені городніми грядками, на деяких із них ростуть дерева. Цей сад є прикладом початкової форми переходу від утилітарного городу до квадрового ренесансного саду. Уже на плані 1820 р.[50] (Іл. *6*) на основі з городніх грядок за вівтарною частиною костелу формуються три квадри, зайняті під квітники. Форма квадр наближена до квадрата, що поділений діагонально доріжками. Праворуч від монастирського костелу розміщені ще дев'ять квадр у формі квадратів, обрамлених чагарником. На основі цих квадр формується „великий" монастирський сад, що відгороджується від монастирського муру двома рядами дерев. Окрім „великого" саду, з'являється „малий" сад при монастирських келіях. Він є давньою формою саду з чотирьох квадр.

Монастирський сад реформаторів з костелом св. Казимира (1656—1664) за площею є одним із найбільших у Львові. Його сади складаються з „малого" „замкненого" і „великого" саду та території, зайнятої утилітарним садом з фруктовими деревами. „Малий" сад, оточений спорудами — гряди з рослинами. Біля однієї з монастирських стін є джерело. „Великий" сад на плані 1777 р.[51] (Іл. *7*) поділений на 17 гряд і є початковою формою квадрового саду. При дорозі, що проходить попри „великий" сад, на одній із гряд розташована каплиця. Усередині фруктового саду міститься альтана. На плані 1820 р.[52] (Іл. *8*) на місці городніх гряд сформовано дев'ять великих квадр, обрамлених чагарником. На плані 1849 р.[53] кількість квадр „великого" саду уже дорівнює 18. За вівтарною частиною костелу та монастирськими спорудами, на території колишнього фруктового саду, сформований новий сад за типом „малого" ренесансного. Він складається з чотирьох квадр, розпланованих за хрещатою схемою. Кожна квадра має подвійне обрамлення деревами та чагарником. Також подвійне обрамлення квадр має і „великий" сад. Обидва сади обнесені огорожею. Розпланування саду є поздовжньо-осьовим на основі однієї осі.

На плані Львова 1777 р.[54] (Іл. *11*) монастирський сад кармелітів босих з костелом св. Михайла (1634—1732) організований на основі чотирьох квадр, які замкнені спорудами. Ліворуч між костелом та монастирським

---

[49] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten". Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

[50] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samtihrem Vorstädten, 1820.

[51] Там само.— Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

[52] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samtihrem Vorstädten, 1820.

[53] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 630, арк. VII (1849 р.).

[54] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten". Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

муром розташований фруктовий сад без виразної схеми розпланування. На плані Львова 1820 р.[55] (Іл. *12*) уже представлені два монастирські ренесансні сади, які закладені на основі середньовічних планувальних традицій: „закритий“ (замкнений спорудами) і „відкритий“ чотириквадровий, засаджений квітами, ліворуч від входу в костел. Праворуч від костелу розташований хрещатий сад, сформований на основі чотирьох квадр, близьких до квадрата. Ліворуч від костелу розбитий квітковий партер на основі однієї квадри. Простір між спорудами монастиря та оборонним муром займає партерний сад, що розміщений біля виходу з монастирських келій. Він складається з двох квадр, поділених за хрещатою схемою на основі косого хреста. Ліворуч від цього партеру розташований фруктовий сад, праворуч гряда з лікарськими рослинами. На плані 1849 р.[56] монастир має також два сади: „закритий“ малий, що складається з чотирьох квадр, і „великий“ — квадровий із восьми великих квадр, розпланований на поперечній осі. По обидва боки від монастирської забудови розміщені фруктові сади та дерева, які посаджені квінтусом.

Монастир бернардинів з костелом св. Андрія (1600—1630) на плані 1777 р.[57] (Іл. *9*) має замкнений спорудами „малий“ сад, що організований у вигляді гряд. Ліворуч від костелу до міських мурів прилягає сад, засаджений фруктовими деревами, без виразного планування. На плані (Іл. *10*) 1820 р.[58] „малий“ сад уже має хрещате розпланування — він складається з квадр, на яких висаджені фруктові дерева. Сад за монастирськими спорудами впорядковується, у ньому з'являються вісім квадр по дві в ряд, позаду нього, попри оборонні стіни міста, збережена ділянка з фруктовими деревами, весь сад обнесений огорожею.

Колегія єзуїтів у Львові має декілька садів — у межах і за межами монастиря. Головний сад монастиря, розташований за вівтарем костелу і „закритий“ монастирськими спорудами, є прикладом саду, планувально-композиційна організація якого має поздовжньо-осьове вирішення, складається з восьми квадр, має фіксований центр. З правого боку від костелу на плані монастиря є ще один сад меншої площі, що складається з чотирьох квадр[59].

Цікавим є сад Колегії єзуїтів за межами монастиря, що показаний на плані міста 1820 р.[60] (Іл. *13*). Цей сад має видовжену двохосьову композицію, складається з 16 квадр, кожна з яких обрамлена чагарником. В архіві Львова зберігаються раніші плани цього саду, пов'язані з його продажем. Існує два документи. Перший з них — план єзуїтського саду (початий 1798 р., закінчений 1800 р.[61], див. *Таблицю* 7), що є радше проектом ренесансного квадрового саду. Він складається з 12 квадр, вісім з

---

[55] Державний архів „Kriegsarchiv“ у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten“. Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[56] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 629, арк. XXVIII (1844 р.).

[57] Державний архів „Kriegsarchiv“ у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten“. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

[58] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[59] Австрійська національна бібліотека (ÖNB), графічна колекція Альбертина „Sammlung Albertina“ Lemberg: Jesuitenkloster, Befestigung Pläne XVII Jh.

[60] Державний архів „Kriegsarchiv“ у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten“. Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[61] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 84, арк. 115 (1798—1800 рр.).

яких наближені до квадрата і обрамлені деревами. Середина квадри ділиться по діагоналі, на перетині діагоналей у чотирьох квадрах ставиться скульптура. В інших чотирьох квадрах перетин фіксується клумбою у вигляді кола, що ділиться на чотири частини з центром посередині. Ще чотири квадри об'єднані в єдину композицію, сформовану навколо центральної клумби, де розташований храм, присвячений Діані. У другому документі, праці В. Карповича „З передісторичної минувшини Галицької землі", є відомості, що „Єзуїтський город розлягається нині на двох лугах, що з надання Казимира Вел[икого] та Владислава Ягайла зображували частину міської власности за мурами Львова. „Ряшівський луг" довше удержувався в безпосередній власності міста, наколи другий вже в половині XVI в. перейшов в посідання знатної родини патриціїв Вольєр-Шольцовичів. В другій половині сего віку Мельхіор Шольцович заснував в місці нинішнього огорода величавий парк. Остаточно одначе один луг і другий, а саме простір від нинішньої улиці Костюшка і сеймового будинку, більш-менш по четверту гімназію з ул. Крашевського до Сикстуської улиці, дістався Єзуїтам. Що на самім початку XVII в. стали будувати у Львові монастир з Костелом. Щольцівський огород дістали завіщаням, а в 1614 р. уступило їм місто „Ряшівський луг", щоби поставили собі там цегольню на потребу своїх будинків, а від так віддали грунт з поворотом. Будова перетяглась двадцять літ, а за сей час вспіли Єзуїти так кріпко за господаритись, що ані думали про зворот. Побіч цегольні, що давала великі доходи, побудували вони ще бровар, а на грунтах поселили чиншових хлопів з коршмою для них. Сей фільварок полишився при них до знесення Єзуїтів. Рівночасно частину сего простору разом з Щольцівськім огородом перестроїли на ***„влоський огород"*** зі шпалерами та алеями, де забавлялась молодіж їх колегії"[62].

Монастир бенедиктинок з костелом Всіх Святих (1642—1644) у 1777 р.[63] мав при монастирських спорудах сад, що складався з двох видовжених гряд. У межах оборонних мурів між забудовою у декількох місцях закладені монастирські городи та невеликі утилітарні сади. На плані Львова 1820 р.[64] на місці городів організовано сад з регулярно посадженими деревами. На плані міста 1849 р.[65] на місці двох видовжених гряд закладено партер із чотирьох квадр, кожна з яких обрамлена чагарником. На місці регулярних посадок дерев формується „великий" сад, основою якого є 16 квадр, обрамлених деревами. Решту території монастиря зайняв утилітарний сад.

Святоюрський монастир на плані Львова 1820 р.[66] є прикладом організації саду шляхом розташування його на двох різноспрямованих терасах. Перший партерний сад розміщений при митрополичому палаці. Він складається з восьми квадр, обрамлених чагарником, композиція саду розпланована за поздовжньою віссю. Центр кожної з квадр фіксується домінантою. З південного боку партеру з допомогою стриженого чагарни-

---

[62] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 1418, арк. 134—136 (1918 р.).

[63] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten". Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

[64] Там само.— Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

[65] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 630, арк. 7 (1849 р.).

[66] Державний архів „Kriegsarchiv" у Відні, ф. „Stadtpläne- und Umgebungskarten". Plan der Stadt Lemberg, samt ihrem Vorstädten, 1820.

ку створена зелена алея з камеральними елементами та лавками. З північного боку партеру є вхід, що веде на другу терасу, де висаджені п'ять рядів фруктових дерев.

На кадастровій карті 1854 р. (Іл. *17—18*) у селі Крехів представлений яскравий приклад ренесансного саду у василіянському Святомиколаївському монастирі. „Великий" монастирський сад оточений муром, розташований поза фортифікаційними спорудами монастиря, прилягаючи до них. Сад розплянований на основі головної поздовжньої осі, перспектива якої спрямована у кінець саду, що зафіксований зеленою каплицею-альтаною. Поздовжня вісь підтримується поперечними алеями і доріжками, які формують прямокутну сітку, де містяться шість квадр із зазначеними центрами. В інвентарному описі монастиря за 1779 р. згадується про розплянування: „Сад перед келіями мурованими з городом італійським, сливником, деревами різних видів засаджений, має для постійного помноження школу, довгий і обширний з квартирами флоризованими і вулицями, досить гарний і оздоблений ново в році 1776 заложений"[67]. Квадрова розбивка саду формує партери, алеї, боскети, всередині яких сформовані невеликі кабінети.

Цікавим прикладом є сад монастиря реформаторів у селі Букачівці Стрийського району[68]. На плані 1817 р. (Іл. *16*) — це „великий" сад, складений з дев'яти видовжених квадр по три в ряд, засаджених фруктовими деревами. З усіх боків сад оточений огорожею, має два входи, від монастирських келій та з монастирського подвір'я відходять дві доріжки, що спрямовані до альтани, яка розташована у східний частині саду біля монастирського муру. Галицькі монастирські сади вже наприкінці XVIII ст. набувають виразного досвіду створення регулярних ренесансних композицій.

Загальна садово-паркова спрямованість на початку XVIII ст.— це панівний у Європі регулярний стиль у дусі бароко, характерними рисами якого є збільшення розмірів садів та застосування широких композиційних засобів, їх художньої виразности. Ці зміни віднайшли найбільше своє втілення у садибних садах та палацових комплексах Галичини. Водночас вони специфічно вплинули на монастирські сади Галичини, слабо торкнувшись монастирів, які були закладені у містах до XVIII ст. Це було пов'язано з тим, що, по-перше, монастирі в містах були територіально обмежені щодо свого розвитку; по-друге, зміна стильової спрямованости у садово-парковому мистецтві збіглася з касацією монастирів, яку провів Йосиф II у 1780-ті рр. У містах, де вже були сформовані монастирі з садами у стилі Ренесансу, ці зміни йшли власним шляхом, нові сади закладалися на основі ренесансних садів, без збільшення їх території. Монастирі у сільській місцевості особливих стильових змін не зазнали, вони помітні лише у поодиноких монастирських садах. Усе це привело до того, що галицькі монастирські сади, хоч і були під впливом західноєвропейського бароко, мають низку своїх відмінностей. На основі аналізу існуючих садів Галичини встановлено, що композиція монастирського барокового саду будувалась (див. *Таблицю 8*):

— на трьох осях — головній поздовжній осі, що йде від сакральної споруди в „нескінченність", та двох другорядних, розташованих у визна-

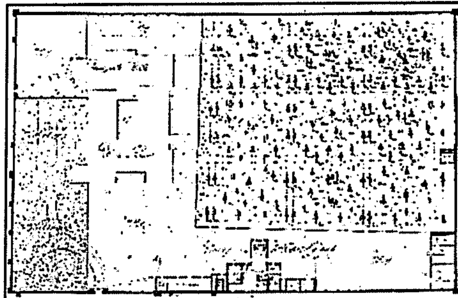
---

[67] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2046 (1779 р.).

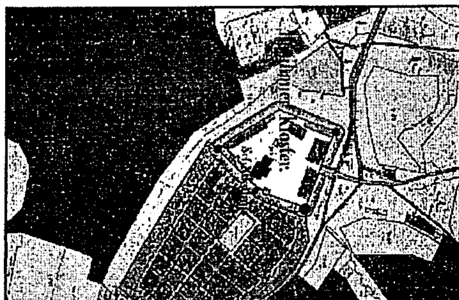
[68] Там само.— Ф. 146, оп. 84, спр. 35, арк. 70, арк. 70 (1817 р.).

МОНАСТИРСЬКИЙ САД РЕНЕСАНСНОГО ТИПУ
КВАДРОВА ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА СХЕМА

15. План монастиря домініканців у Підкамені. Kriegsarchiv у Відні (1774 р.)



16. План монастиря реформаторів у Букачівцях. ЦДІА України у Львові, ф. 146,оп. 84, спр. 35, арк. 70 (1817 р.)



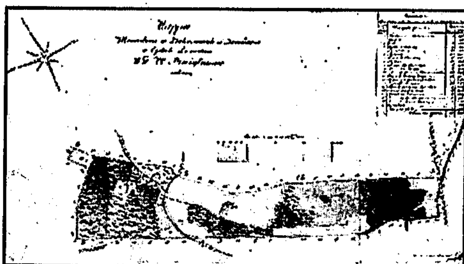
17. План Святомиколаївського монастиря отців василіян у Крехові. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 5, спр. 22, арк. 324 (1854 р.)

18. Святомиколаївський монастир отців василіян у Крехові. 1910 р. Архів Інституту народознавства НАН України, № 20484

МОНАСТИРСЬКИЙ САД БАРОКОВОГО ТИПУ

19. План монастиря домініканців у Підкамені. ЦДІА України у Львові, ф. 186,оп. 6, спр. 911, арк. VII—IX (1844 р.)

20. План монастиря капуцинів в Олеську. ЦДІА України у Львові,ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI



21. Святовознесенський монастир отців василія у Добрянах („Деревач"). ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1307, арк. 1 (XIX ст.)

22. План монастиря у Самборі. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI (1849 р.)

ченому ритмі й пропорційному співвідношенні одна до одної. Таку композицію використовували при закладенні саду на великій території (монастир домініканців у селі Підкамінь);

— на двох перпендикулярних осях, за хрещатою схемою, від яких відходять другорядні осі (монастир капуцинів у смт Олесько);

— на одній поперечній осі. Її застосовували у монастирях, що мали обмежену територію для закладання барокового саду. На основі ренесансних квадр закладалися барокові партери. Ця схема є найпоширенішою формою саду в Галичині (сад біля катедри св. Юра у Львові).

Бароковий сад може бути організований на одній, двох або більше терасах, які розташовані на схилах одного або двох напрямків. Він формується на основі партеру, боскетів і алей. Партер монастирського саду складався з одного, двох, чотирьох і більше елементів, його формували з рослин (газонних трав і низько стриженого чагарнику), інертних матеріалів (пісок, товчена черепиця, цегла тощо). У композицію партеру включали фонтани, рослини в діжках, квіти, фіґурно стрижені дерева. У рисунку барокових партерів використовували рослинні мотиви, стилізовані гілки, листя, квіти були скомпоновані в узори: волюти, пальмети, флерона, аграфа, розети, вусів, дзьоба ворони, зерна, сльози. По периметру партер обсаджували смугою стриженого чагарнику, рабаткою. У монастирських садах Галичини використовували (див. *Таблицю 8*):

— рабатки двох типів (у вигляді суцільної смуги довкола партеру і смуги, поділеної на окремі ділянки);

— мереживні партери (спрощений варіант, у якому композиція з елементів міститься не на фоні піску, а на фоні газону);

— англійські партери (з використанням газону і піску);

— розрізні партери (у яких головне значення посідали квіти).

У композиції барокових садів застосовували боскети, об'ємно-просторова композиція яких виконувалась з дерев, чагарників. Розмір і тип боскетів залежав від композиції ансамблю загалом. У боскетах широко використовувались стрижені зелені стіни різної висоти — від 0,5—1,5 до 2—8 м, що створювались з липи. Найпоширенішими типами боскетів у галицьких монастирських садах були боскети, які формувалися з дерев, посаджених у шаховому порядку („кен-конс") або вільно розташованих (типу „гай"). Боскет типу „гай" формували на основі існуючого масиву дерев, він був найпоширенішим типом боскету в Галичині. Внутрішній простір боскету використовувався дуже різноманітно — це могла бути відкрита площадка для відпочинку з альтанкою, фонтаном і квітником. Дуже часто в монастирських садах середину боскету займав город або фруктовий сад.

Барокові сади Галичини мали яскраво виражений своєрідний образ. Вони, як і західноєвропейські, відтворюють ідею ієрархічного порядку, урочистости, величі, проте не доводяться до такого ступеня математичної точности і мають вільний планувально-композиційний характер, що пов'язано з соціально-економічними можливостями монастирів та природно-кліматичними особливостями (Іл. *19—22*).

Розглянемо на прикладах планувально-композиційні барокові вирішення монастирських садів Галичини. Сад монастиря капуцинів у смт Олесько, зафіксований на кадастровій карті (Іл. *20*) 1844 р.[69], є яскра-

[69] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI (1844 р.).

Таблиця 10

Планувально-композиційні схеми та композиційні елементи монастирського саду барокового типу

МОНАСТИРСЬКИЙ САД БАРОКОВОГО ТИПУ

ХАРАКТЕРНИМИ РИСАМИ БАРОКО Є ЗБІЛЬШЕННЯ РОЗМІРІВ САДІВ, ЗАСТОСУВАННЯ ШИРОКИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ЇХ ХУДОЖНЬОЇ ПРОМОВИСТОСТІ

ЗАКЛАДЕННЯ БАРОКОВИХ САДІВ У ГАЛИЧИНІ ВІДБУВАЛОСЬ ВЛАСНИМ ШЛЯХОМ, ОСКІЛЬКИ:

МОНАСТИРІ В МІСТАХ БУЛИ ТЕРИТОРІАЛЬНО ОБМЕЖЕНІ ЩОДО СВОГО РОЗВИТКУ	ЗМІНА СТИЛЬОВОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ЗБІГЛАСЯ З КАСАЦІЄЮ МОНАСТИРІВ, ЯКУ ПРОВІВ ЙОСИФ II У 1780-Х РР.

ПЛАНУВАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНІ СХЕМИ

У БАРОКОВИХ САДАХ ВИКОРИСТОВУВАЛИ ТРИ КОМПОЗИЦІЙНІ СХЕМИ:

1

РОЗПЛАНОВАНИЙ НА ОДНІЙ ПОПЕРЕЧНІЙ ОСІ. НА РЕНЕСАНСНИХ КВАДРАХ ЗАКЛАДАЛИСЯ БАРОКОВІ ПАРТЕРИ. НАЙПОШИРЕНІША СХЕМА, ЯКУ ВИКОРИСТОВУВАЛИ ТОДІ, КОЛИ МОНАСТИР МАЄ ОБМЕЖЕНУ ТЕРИТОРІЮ ДЛЯ ЗАКЛАДАННЯ СПРАВЖНЬОГО БАРОКОВОГО САДУ

2

НА ДВОХ ОСЯХ, ЗА ХРЕЩАТОЮ СХЕМОЮ, ВІД ЯКИХ ВІДХОДЯТЬ ДРУГОРЯДНІ ОСІ. ТАКИЙ САД СИМЕТРИЧНО РОЗПЛАНОВАНИЙ (ВИКОРИСТОВУВАЛИ НА ВЕЛИКИХ ТЕРИТОРІЯХ)

3

НА ТРЬОХ ОСЯХ: ГОЛОВНІЙ ПОЗДОВЖНІЙ ОСІ, ЩО ЙДЕ ВІД САКРАЛЬНОЇ СПОРУДИ В „НЕСКІНЧЕННІСТЬ“, ТА ДВОХ ДРУГОРЯДНИХ ОСЯХ (ВИКОРИСТОВУВАЛИ НА ВЕЛИКИХ ТЕРИТОРІЯХ)

Закінчення Таблиці 10

КОМПОЗИЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ:

ПАРТЕР СКЛАДАЄТЬСЯ З ОДНОГО, ДВОХ, ЧОТИРЬОХ І БІЛЬШЕ ЕЛЕМЕНТІВ, ЙОГО ФОРМУЮТЬ З РОСЛИН (ГАЗОННИХ ТРАВ І НИЗЬКОГО СТРИЖЕНОГО ЧАГАРНИКУ), ІНЕРТНИХ МАТЕРІАЛІВ (ПІСОК, ТОВЧЕНА ЧЕРЕПИЦЯ ТА ЦЕГЛА ТОЩО). У КОМПОЗИЦІЮ ПАРТЕРУ ВКЛЮЧАЛИ ФОНТАНИ, РОСЛИНИ В ДІЖКАХ, ФІГУРНО СТРИЖЕНІ ДЕРЕВА, КВІТИ

1 МЕРЕЖИВНІ ПАРТЕРИ (СПРОЩЕНИЙ ВАРІАНТ, КОМПОЗИЦІЯ З ЕЛЕМЕНТІВ БУДУЄТЬСЯ НЕ НА ФОНІ ПІСКУ, А НА ФОНІ ГАЗОНУ)

2 РОЗРІЗНИЙ ПАРТЕР (ГОЛОВНЕ ЗНАЧЕННЯ МАЮТЬ КВІТИ)

3 АНГЛІЙСЬКИЙ ПАРТЕР (СКЛАДОВИМИ Є ГАЗОН І ПІСОК)

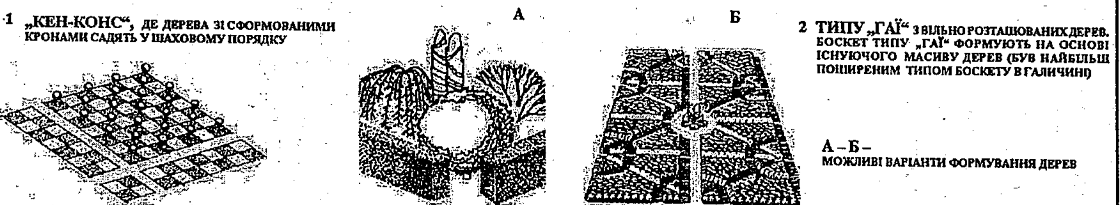
4 ПАРТЕР БУЛЕНГРИН (ДІЛЯНКИ ПАРТЕРУ ВИКОНАНІ ЗІ ЗНИЖЕННЯМ)

У РИСУНКУ БАРОКОВИХ ПАРТЕРІВ ВИКОРИСТОВУВАЛИ РОСЛИННІ МОТИВИ, СТИЛІЗОВАНІ ГІЛКИ, ЛИСТЯ, КВІТИ БУЛИ СКОМПОНОВАНІ В УЗОРИ:

РАБАТКИ ВИКОРИСТОВУВАЛИ ДВОХ ТИПІВ: У ВИГЛЯДІ СУЦІЛЬНОЇ СМУГИ ДОВКОЛА ПАРТЕРУ; СМУГИ, ПОДІЛЕНОЇ НА ОКРЕМІ ДІЛЯНКИ

БОСКЕТИ ВИКОРИСТОВУВАЛИ ДВОХ ТИПІВ:

1 **„КЕН-КОНС"**, ДЕ ДЕРЕВА ЗІ СФОРМОВАНИМИ КРОНАМИ САДЯТЬ У ШАХОВОМУ ПОРЯДКУ



2 **ТИПУ „ГАЇ"** ЗВІЛЬНО РОЗТАШОВАНИХ ДЕРЕВ. БОСКЕТ ТИПУ „ГАЇ" ФОРМУЮТЬ НА ОСНОВІ ІСНУЮЧОГО МАСИВУ ДЕРЕВ (БУВ НАЙБІЛЬШ ПОШИРЕНИМ ТИПОМ БОСКЕТУ В ГАЛИЧИНІ)

А – Б – МОЖЛИВІ ВАРІАНТИ ФОРМУВАННЯ ДЕРЕВ

БАРОКОВИЙ САД ОРГАНІЗУЄТЬСЯ НА ОДНІЙ, ДВОХ АБО БІЛЬШЕ ТЕРАСАХ, ЯКІ РОЗТАШОВАНІ НА СХИЛАХ ОДНОГО АБО ДВОХ НАПРЯМКІВ

вим прикладом барокового саду. Він складається з партеру, що має форму квадрата, геометрично розпланований за хрещатою схемою двома осями, від яких відходять другорядні діагональні осі. Центр партеру сформований з двох квадратів-клумб, один із яких повернутий на 45° щодо поздовжньої осі, створюючи таким чином восьмикутник, у якому закріплені вершини кутів на головних та діагональних осях. Середина партеру виконана у вигляді буленгрина (ділянка партеру з пониженням), у центрі якого міститься альтанка, яка є також і фокусом усієї композиції саду. Поздовжня вісь партеру з двох боків зафіксована каплицями. Ще одна каплиця розташована у північній частині саду (каплиці були влаштовані для молитви та для усамітнення, за інформацією директора Львівської картинної галереї Б. Возницького, монахи приходили туди перед кончиною, щоб там померти). Уся композиція саду є суворо симетрична.

Прикладом побудови композиції монастирського саду на поздовжній осі алеї, що йде від церкви та урівноважується двома другорядними алеями, є сад монастиря василіян у селі Деревач[70], розташований на південь від церкви.

Бароковий сад монастиря домініканців у селі Підкамінь, що зафіксований на кадастровій карті 1844 р.[71](Іл. *19*), формується на основі ренесансного квадрового. Основу нового барокового саду становить трипроменева композиція, де чітко виражені центральна, бічні і протяжні поперечні алеї, що обсаджені листяними деревами. Територію між двома бічними алеями займають квітники. Простір між костелом та центральною алеєю займають два прямокутні та один у формі віяла квітники. Простір квітника у формі віяла розпланований хрещато на квадрати, кожний з яких перетинають діагональні доріжки. У композиції саду домініканців чітко простежуються два складові елементи партеру: геометрично розплановані клумби, що розташовані біля костелу, та простір довільного укладу в інші частині саду.

Прикладом барокового саду, розміщеного на терасах двох напрямків, є сади Святоюрського монастиря у Львові. Розвивався святоюрський ансамбль завдяки похилим ділянкам північного та східного схилів, що визначило ландшафтно-планувальне вирішення монастирських садів у вигляді терас. При такому розвитку монастирського комплексу перші сакральні одиниці саду залишаються замкненими всередині монастиря, а на північному та східному схилах закладається новий монастирський сад — він уже виноситься за межі старих оборонних стін, не замкнений монастирськими спорудами, а обгороджений „мурами з брамами“[72].

Новий монастирський сад умовно можна поділити на „верхній“ та „нижній“. На сході розташована тераса, на якій розміщується „верхній“ — митрополичий сад. Він продовжує головну вісь ансамблю, яка починається від катедри, проходить через митрополичий палац, що стоїть на п'єдесталі, організованому похилим рельєфом і розбитому трьома підпірними стінами на тераси, та фіксується каплицею (гротом) у низу саду. Катедра та митрополичий палац розташовані перпендикулярно до центральної осі, вони є яскраво вираженим центром ансамблю та оптичним фокусом

---

[70] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1307.

[71] Там само.— Ф. 186, оп. 6, спр. 911, арк. VIII—IX (1844 р.).

[72] Тарас В. Святоюрівський монастирський сад у Львові (генезис та розвиток) // Народознавчі зошити (Львів).— 2000.— № 5.— С. 816—826.

„верхнього“ монастирського саду. Розташування саду перед митрополичим палацом дає змогу бачити його загалом з парадних вікон палацу або з трищаблевої тераси п'єдесталу. Головна вісь „нижнього“ саду також спрямована на митрополичий палац. Відвідувач, прямуючи від митрополичого палацу у сад, бачить перед собою ряд видів, які змінюють один одного, завдяки встановленим на шляху прямування малим архітектурним формам, які треба оминути. Краєвиди, що розкриваються, не з'єднуються, не збігаються — вони несиметричні. Весь регулярний сад перетворюється у пряме продовження сакральної споруди та палацу, стає їх аналогом.

Що саме являли собою партери „верхнього“ і „нижнього“ садів? Досі вважалось, що партер „верхнього“ саду мав такий вигляд, як на проекті, що зберігається у Національному музеї у Львові, авторство якого Т. Маньковський у своїй книжці „Lwowskie kościoły barokowe“[73] приписує Б. Меретинові. Найскоріше це був зразковий проект, виконаний у стилі пізнього бароко. На плані Фесінгера, зробленому ним з натури 1771 р.[74], зображений партерний сад, що складається з восьми квадратних елементів, розташований по чотири в два ряди, з круглим елементом усередині. Аналогічне розпланування мав і нижній монастирський сад. На гравюрі Прі크снера „Панорама Львова“ 1786 р. цей сад є детально прорисований: видно триступінчасту підпірну стіну, на якій стоїть палац митрополитів; двораменні сходи з гротом під ними, що ведуть у „нижній“ сад. Він, як і „верхній“ сад, складається з восьми елементів партеру, що мають периметральну рабатку. Очевидно, це був англійський партер з газоном, піском або битою цеглою та квітами. Головна поздовжня вісь партеру спрямована на митрополичий палац і фіксується фонтаном. Поперечна вісь партеру підкреслена сформованими деревами.

Барокові сади не були довговічними, їх зазвичай переробляли кожні чотири—п'ять років, щораз спрощуючи елементи партерів. На плані митрополичого саду 1828 р.[75] у партері залишається вісім клумб з увігнутими кутами з рабатками по периметру. При мурі, що оточує монастир від площі св. Юра, видно компактну витягнуту вздовж муру об'ємно-просторову композицію з дерев чи чагарників. Згідно з планом, це був боскет, рослинність якого як по периметру, так і всередині являла собою стрижені стіни. У період розквіту регулярних парків боскети такого типу були розповсюдженим явищем. Простір таких боскетів між підстриженими стінами був прихований від поглядів відвідувачів саду. Ці боскети могли використовуватись для усамітнення та молитви, чому не сприяв партерний сад.

Ансамбль Святоюрського монастиря кінця XVIII ст. є одним з нечисленних прикладів монастирських садів у Галичині, виконаних у стилі бароко. Він підпорядкований єдиному задумові, відзначається цілісністю усієї композиції, що включає у себе споруди монастиря, сад, прилеглі до нього відкриті простори та віддалені краєвиди. У святоюрських монастирських садах були дотримані основні канони, що існували у садово-парко-

[73] Mańkowski T. Lwowskie kościoły barokowe.— Lwów, 1932.— S. 101.

[74] Національний музей у Львові, фонд графіки. „Planta Erygowanych Murow y Gmachow do Symetryi wyprowadzonych, przez JW Jm. Xiedza L. Szeptyckiego Biskupa Lwowskiego...“, Фесінгер К., з 1771 р.

[75] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 84, спр. 573, арк. 68.

вому мистецтві щодо розташування та розпланування барокових партерних садів.

Барокові сади, підтримка яких потребувала колосальних коштів і робочих рук, щораз більше дрібніли і занепадали. На кадастрових планах Львова 1849 р.[76] зафіксовані усі зміни, які торкнулись розпланування монастирських садів. Непорушні канони бароко у 30—40 рр. XIX ст. похитнулися, оскільки міцніла ідея „повернення до природи", до простоти. Відмова від тієї ускладнености, штучности і надмірної пишноти, що панували у стилях кінця XVII — першої половини XVIII ст., стала неминучою. Барокові сади, як прояв „штучности", у садибах і палацах Галичини переробляються у пейзажні парки. Вони імітують природу та уособлюють собою ідею „природности". Відправною ідеєю пейзажних парків стає наслідування природи. Оскільки природа „уникає прямих ліній", то всі суворо регулярні, симетричні побудови відхиляються. Види на „зовнішню" природу стають важливим компонентом естетики парку. Пейзажні парки будуються на чергуванні відкритих та закритих просторів, від їх величини та пропорції залежить пейзажна композиція. До відкритих просторів відносять луки, галявини, водні простори (ставки, озера), до закритих — гаї, масиви дерев та групи дерев. Групи дерев можуть складатись з однієї породи дерев — чистопорідних чи з декількох порід дерев — змішаних.

Перебудова існуючих монастирських садів у пейзажні парки торкнулась лише деяких монастирів у Галичині (василіянський Святоюрський монастир, Святоонуфріївський монастир, сестер сакраменток[77], монастир Серця Ісусового[78] — всі у Львові, а також василіянський Святоонуфріївський монастир у селі Чекілові), що було пов'язано з занепадом монастирів унаслідок їх касації. Продовжити своє існування могли лише значні монастирі (Святоюрський монастир з резиденцією митрополита у Львові) або чернечі ордени, що отримали дозвіл від імператора Йосифа II на освітню та милосердну діяльність.

Історичні реалії, що виникли перед чернецтвом на початку XIX ст., спричинилися до появи нових функціональних потреб монастиря та саду, що було пов'язано з діяльністю цих орденів. Монастирський сад відтепер мав виконувати рекреаційні та репрезентативні функції. Основою перебудов, що відбулися у монастирських садах Галичини, були естетичні принципи, символіки в них немає. Це призвело до втрати сакральности монастирського саду.

На основі існуючих монастирських садів у Галичині закладаються нові, на засадах світських пейзажних парків. Виникає нова пейзажна (англійський сад) планувально-композиційна схема розпланування монастирського саду, композиція якого, як і у світських парках, будується на послідовному розкритті багатопланових пейзажних картин, на зміні світлотіньових і колірних контрастів самої природи. Але „природність" пейзажних парків усе-таки залишається у більшій мірі умовністю, художнім символом — це фактично ідеалізовані і сентиментальні живі картини, „вибудувані" за законами мистецтва живопису. Природне довкілля можна оглядати через створені рамки, роль яких відіграють хвойні дерева, посаджені по периметру митрополичого палацу, та колоноподібні дерева, якими

---

[76] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 629 (1849 р.).
[77] Там само.— Арк. XXVI (1844 р.).
[78] Там само.— Арк. XXVI (1849 р.).

обсаджена довкола східна тераса. Дерева, трави, чагарники, квіти, чергуючись і наочно накладаючись один на одного, створюють пейзажну картину з ближніми та дальніми планами, із загальним емоційним настроєм і несподіваними ефектами. Незважаючи на те, що пейзажні парки втілюють усе найкраще, що створене природою, самі ніколи не є природними.

Яскравим прикладом переходу від барокового саду до пейзажного парку є Святоюрський монастир, який зафіксований на плані Львова 1849 р.[79] Розкреслені по геометричній сітці партери та боскети „верхнього" святоюрського саду перетворюються у тінисті вигнуті алеї, зелені галявини з куртинами квітів, у мальовничі, „вільні" угруповання дерев та чагарників. Цей ближній до палацу сад ще не розглядається як природа, він радше є безпосереднім продовженням, доповненням самого митрополичого палацу, тому в ньому ще помітні ознаки регулярності. Головна осьова лінія проходить через катедру, подвір'я, вестибюль митрополичого палацу і виводить нас у сад. Перпендикулярно до головної осі проходить пряма алея, що веде в нижній сад. Завдання цих алей було зв'язати митрополичий палац із природним оточенням, на півночі з „нижнім" садом, на сході з видом на фруктовий сад. „Нижній" сад на гравюрах „Вид катедри св. Юра з вулиці Міцкевича", 1840—1848 рр., та Ауера „Собор Юра у Львові", 1850 р.[80], уже зображується як терасовий нерегулярний сад.

Особливістю розвитку стилів у садово-парковому мистецтві є те, що між стилями немає таких різких переходів, які існують в інших мистецтвах: дерева ростуть повільно, їх саджають із розрахунком на майбутнє. Територія монастирського саду від самого початку пов'язана з уже існуючими в монастирському комплексі спорудами, тому новий стиль у монастирському садовому мистецтві приходить на зміну на тій самій ділянці ґрунту або виникає „поряд" із старим за можливістю закладення саду на новій ділянці. Це приводить до появи змішаної (регулярна + вільна) планувально-композиційної схеми. Вона може бути наступних варіантів: Ренесанс + вертоград (монастир бернардинів з костелом св. Андрія, монастир боніфратів), Ренесанс + пейзажний сад (домініканський монастир з костелом св. Катерини Сененської у Львові), бароко + вертоград (василіянський монастир у селі Деревач), бароко + пейзажний сад (василіянський Святоюрський монастир у Львові).

Viktoriya TARAS

LAYOUT PRINCIPLES OF MONASTERY GARDENS IN HALYCHYNA IN ACCORDANCE WITH MENTAL ATTITUDES OF THE EPOCH

The article explores the art of landscaping monastery parks in Halychyna as being consistent with certain philosophical and attitudinal beliefs. The author traces how the layout of monastery gardens changed from medieval times through Renaissance to Baroque and examines landscape parks of the 19th century. The author demonstrates a change in styles and layout of monastery gardens in Halychyna and accounts for their specific features as a direct influence of what religion they represented or what philosophical beliefs the artist held.

[79] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 629, арк. XXIV (1849 р.).

[80] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Ауер К. Собор Юра у Львові. Перед 1850 р., від. мистецтва, № 1017, 1020.

Віктор ПРОСКУРЯКОВ

ГЕНЕЗА НАЦІОНАЛЬНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ І ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ ТЕАТРУ

На початку XXI ст. у культурі і мистецтві України все ще відкритим залишається фундаментальне питання: чим є український театр за суттю? У чому його феномен: у мові, репертуарі, режисурі, національності акторів, формі, особливостях побудови простору, організації дії, їх оформлення?[1]

Найбільше це стосується останніх ознак — простору, дії, оформлення — іншими словами, архітектури і сценографії. І головна їх особливість полягає в тому, що сьогодні в Україні не існує жодної театральної споруди (усі вони були побудовані за часів Російської, Австро-Угорської імперій, польського панування, колишнього СРСР, а тепер не будуються і не проектуються), що відповідала б засадам національної естетики і була б оригінальною, не подібною ні цілістю, ні складовими частинами до жодного існуючого будинку. За радянськими джерелами, у середині 1980—1990-х рр. театральна інфраструктура України складалася з 83—87 театрів, 69 з яких мали власні приміщення, у тому числі ті, що такі приміщення орендували (Іл. *1*). Уся мережа театрально-видовищних споруд у СРСР на той час налічувала 604 театри, з яких 514 мали власні приміщення[2]. І якщо у ділянці театральної архітектури в останні роки з'явилися численні публікації, проводилися наукові розвідки, проектно-пошукові експерименти, захищалися дисертації з утвердженням національних засад театральної архітектури, то висвітлення значення сценографії залишилося на незадовільному рівні. Таким чином виникла необхідність спеціально спинитися і висвітлити мистецьке явище, яке в театрознавчих дослідженнях, рецензіях і практичній діяльності театру сьогодні отримало термін „сценографія". Згадане явище в Україні, як і в цілому світі, не до кінця склалося і не сформувалося у єдину теорію, для розвитку якої у майбутньому потрібна як власна теорія сценографії, тобто теорія мистецтва просторового вирішення вистави. А саме теорія сценографії — це теорія простору, простору вистави. Вистави ж є найголовнішою складовою театру і його метою. А отже, це означає, що сценографія і є головною складовою архітектури театру.

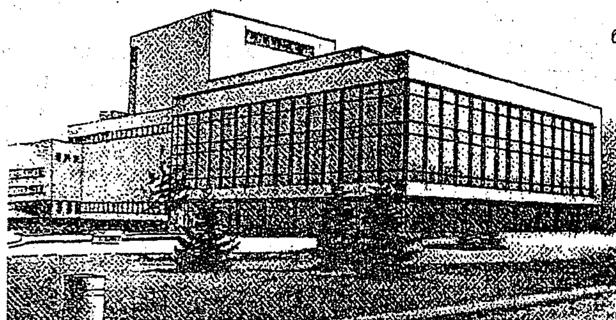
---

[1] Проскуряков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія: Монографія.— Львів, 2001.— С. 18.

[2] Развитие материально-технической базы культуры СССР. Свидетельствуют цифры // Сценическая техника и технология (Москва).— 1982.— № 6.— С. 1—3.

Щоб вибудувати теорію сценографії для сучасного українського театру і театру майбутнього, слід проаналізувати усі підставові характеристики цього виду театрального мистецтва, які стихійно сформувала практика: сценографію як вид театрально-декораційного мистецтва; як належність до театральної професії; стан художнього творення вистави; наукового висвітлення засобів творення образу вистави; як елемент архітектури; проаналізувати історичні та нові тенденції, риси національної самобутности, якість сценічного простору і образ вистави у ньому з урахуванням усього національного історичного досвіду в контексті досвіду світового.

а



б

1. Архітектура радянських театрів:
а — Донецький музично-драматичний театр імені Артема;
б — Театр опери і балету у Дніпропетровську

За зовнішніми, формальними, ознаками українське театральне сценографічне мистецтво і архітектура в часи минулої ідеологічної формації зараховувалися радянськими мистецтвознавцями до елітних. І це справедливо. В Україні у ті часи хоч і не були збудовані театри національні за концепцією, будівництво усе ж таки велося. Наприклад, наприкінці XX ст. в Україні разом із Кримом діяло 87 професіональних театрів: 6 — оперно-балетних; 21 — драматичний; 18 — музично-драматичних; 8 — юного глядача; 22 — лялькових; 13 — драми і комедії, малих форм, оперети, музичних. Стаціонарних споруд налічувалось 77, з них 40 — спеціально збудованих і 37 — пристосованих. До 1917 р. на східних теренах

України і до 1939—1940 рр. на західних спеціально збудованих було 20 будинків, пристосованих — 27[3].

Загалом наприкінці XX — на початку XXI ст. в Україні театри діють у 33 містах, з яких 24 — обласні центри (в Автономній республіці Крим у п'яти містах є театри)[4]. Наведені цифри засвідчують, що у творенні театральної архітектури в Україні брало участь багато відомих архітекторів. Серед них М. Шехонін, В. Осьмак, Г. Антонольський, В. Шретер, М. Артинов, Г. Шлейфер, Б. Ніколаєв, А. Мойсейович, О. Власов, а ще раніше В. Растреллі, І. Мічурін, І. Григорович-Барський, А. Меленський, І. Штром у Києві; І. Гродський, С. Ітін, В. Кунерт, Ю. Дмитринко, Ф. Троуп'янський, Е. Баумштейн, А. Назарець, Г. Топуз, а ще раніше Тома де Томон, архітектори віденської фірми Г. Гельмера і Ф. Фельнера — в Одесі; О. Окулич-Казарін, А. Тон, В. Пушкарьов, О. Дмитрієв, В. Троценко, Н. Ареф'єв, П. Маяк, Є. Любомирова, В. Єлізаров, С. Миргородський, Б. Бєльчиков — у Харкові; І. Михайленко, Д. Чорновол, В. Новиков — у Тернополі; Ю. Липинський, С. Сліпець, Г. Сосновий — в Івано-Франківську; Ф. Булацель, О. Гінзбург, Д. Петровський, В. Халявський, Е. Яшунський, А. Красносельський, Б. Жежерін — у Дніпропетровську; Ю. Добровольський, Ж. Сабодир, О. Трамбицький, О. Малишенко — у Полтаві; І. Левинський — у Коломиї; А. Волкова, А. Фролова, Ю. Гуров, С. Афзаметдинова, В. Юдін — у Сімферополі; Л. Котовський, С. Чечик, Д. Олтажевський — у Донецьку; С. Фрідлін, С. Тутученко, М. Худал — у Чернігові; Г. Головченко, І. Домбровський, А. Шеремет, П. Єфимцев, І. Мінько — у Луганську; Б. Кучер, Н. Набережних — у Черкасах; О. Крилова — у Луцьку; С. Сліпець, А. Лушпа, А. Чернодід — у Сумах; С. Райзман, К. Яковлєв — у Горлівці; В. Пелевін — у Севастополі; Л. Піхль, Й. Зальцман, С. Гавришкевич, В. Шмідт, Л. Краковський, І. Федорський, І. Мочубинський, Д. Кальмус, З. Горголевський — у Львові й інші.

І це означає, що в Україні існували, існують і діють сценічні майданчики, простори, будівлі, споруди. Тому коли у зв'язку з певними театрально-мистецькими подіями в СРСР згадувалися Україна і Київ, то завжди і відразу ж після Москви, Ленінграда, столиць прибалтійських республік, а роботи українських сценографів експонувалися на популярних у 1970—1980-х рр. у СРСР виставках сценографії. Так, макети костюмів до вистави „Макбет" для музично-драматичного театру у м. Хмельницькому, які створив Д. Лідер, експонувалися на трієнале сценографії у Вільнюсі. На Всесоюзній виставці „Художники театру і кіно" експонувалися ескізи декорацій Є. Лисика до „Бориса Годунова", як і ескізи Д. Лідера до вистави „Доки б'ється серце" Д. Драбивицького. На цій же виставці експонувалися ескізи декорацій Ф. Нірода до „Ромео і Джульєтти" С. Прокофьєва, ескізи декорацій Є. Лисика до вистави „Тіль Уленшпігель" Є. Глєбова і ескізи костюмів М. Кужелева до вистави „Річард III" (Іл. 2) В. Шекспіра[5]. Запрошувалися українські сценографи і на закордонні виставки у складі СРСР[6]. Наприклад, з більш ніж 60 молодих художників

---

[3] Проскуряков В. І. Принципи розвитку архітектурної типології українського театру / Дис. ... докт. архітектури: У 2 т.— К., 2002.— Т. 1.— С. 485; Т. 2.— С. 270.

[4] Там само.— Т. 1.— С. 244.

[5] Буклет выставки советских художников, г. Москва.

[6] Гнедовский С., Боков А. Театр и архитектура // Стройиздат. Проекты идеи. 1979—1983 гг.— Москва; Прага, 1983.— С. 22.

театру, що подали свої творчі роботи на Празьке квадрієнале 1983 р., 12 — представники України.

Та саме у той час сформувалося парадоксальне явище, наслідки якого український театр приречений переборювати і сьогодні, і в майбутньому. За формальною активністю Спілки художників СРСР і її філій у союзних республіках, так само, як і Спілки театральних діячів, була прихована тенденція маніпулювання та відокремлення художників і сценографів театру від прямого контакту зі сценою та театром. Українська сценографія була втягнута у „паперову" сценографію так само, як радянська архітектура, і особливо архітектурна молодь, у „паперову" архітектуру. У такий спосіб макет вистави, а не вистава, макети костюма і декорацій, а не костюм і декорація вистави, на довгі роки ставали метою діяльности театральних художників. Тобто заміна самого театру „театром макету" віддаляла від мети — вистави — не тільки самого художника-сценографа, але й глядача, який був приречений „нове" у театрі бачити хіба що, як відреставровані декорації попередніх вистав.

а

б

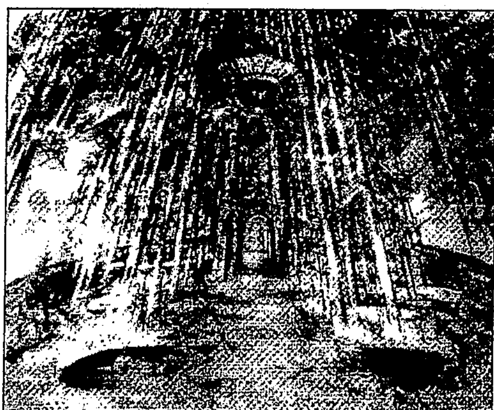
2. Сценографічні ескізи українських майстрів, що демонструвалися на радянських виставках у *1970—1980-х рр.*:
а — Д. Лідер. „Макбет" В. Шекспіра;
б — Є. Лисик. „Тіль Уленшпігель"

Уже тепер з відстані років, що віддаляють наше національне мистецтво від того часу, складається враження, що і „макетний" сценографічний бум, і паралельний йому „ескізний" були добре відрежисеровані з метою віддалити самого митця від думок і бажань бути реалізованим безпосередньо на сцені. Ось чому наше українське сценографічне мистецтво

початку XXI ст. загалом, за поодинокими винятками, звелося до тиражування попередніх художньо-мистецьких вирішень, коли усе мистецтво сцени зводилося до відомих схем сценічного оформлення, які глядач уже від самого початку вистави міг знати наперед, а його співучасть у виставі зводилась до зіставлення з тим, що він уже багато разів бачив.

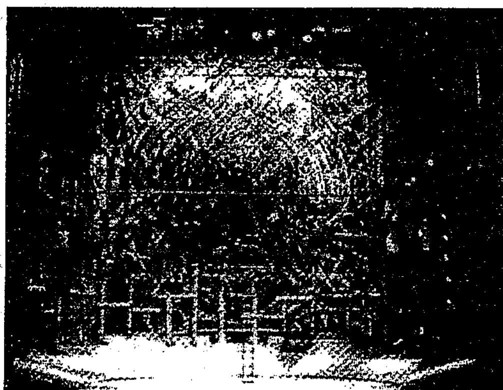
Усе це суперечить природі театрального мистецтва, у якому ніколи не повинно бути механічного відтворення не тільки самої гри, але й сценографічних вирішень.

Безперечно, знайдуться мистецтвознавці, які будуть переконувати, що саме завдяки високому рівневі формальної організації, дотаціям і виставковим заходам радянський театр перевищував сьогоднішній наш, національний, український. Що для сценографів це було важливо хоч би тому, що самих виставок була велика кількість — трієнале сценографії у Ризі і Вільнюсі, московські і ленінградські виставки „Підсумки сезону", виставки „Театральні художники Грузії" і „Театральні художники Сибіру", згадана всесоюзна виставка „Художники театру і кіно", виставки у заходах OISTAT та інші. І це до певної міри вражає, тому що в незалежній Україні діє тільки два театральні фестивалі — „Золотий лев" і „Березілля", і ще ні разу не ставилося питання про фестивально-виставкові заходи для сценографів. Правда, якщо проаналізувати названі виставки, то це майже завжди був той самий перелік імен — С. Бархін, Г. Гуніа, І. Блумберг, Д. Боровський, В. Левенталь, Б. Мессерер, П. Бєлов, Е. Кочергін, М. Китаєв, М. Швелідзе, Т. Нінуа, Я. Ваус, А. Фрейбергс, А. Тишлер і зрідка прізвища з України (Іл. *3*). Та річ не тільки у цьому персонально-кількісному показнику. Важ-



а

б



3. Найкращі сценографічні вирішення вистав, які створив Є. Лисик:
а — „Лоенгрин"; *б* — „Спартак"

ливими для сценографічного мистецтва є значення і розвиток формальних прийомів. Не тільки суто мистецьки канонізованих, серед яких живопис, скульптура, дизайн, але й тих, що сформувалися завдяки технічним винаходам і відкриттям. Серед них проекційні декорації — світлові і кінопроекційні, об'ємні — тривимірні як результат голографічних проекцій, архітектурно-акустичні, архітектурно-колористичні, сценографія із запахами і смаковими властивостями. Значний вплив на стагнацію вітчизняної сценографії спричинив її відрив від загальносвітових засад художнього оформлення сценічного простору дії, що розвинувся історично. Як і те, що у працях сучасних сценографів не знайшлося місця для найкращих надбань спадкоємного розвитку українських художників минулих часів. Це втрата не тільки для національної сценографії, але й для національної театральної архітектури. Так само, як на архітектуру античних театрів, середньовічних містерій, комедії дель-арте, єлизаветинської драми, театрів Бена Джонсона, В. Шекспіра, Ж. Б. Мольєра, театрів революцій та реставрацій в Англії, італійських опер, класичних комедійних і трагедійних опер, театрів міщанських, ярмаркових, бульварних та сучасних модерних впливали тривимірні декорації на орхестрі та еккіклеми, еореми, механе, дистегії, процесії мироносиць і апостолів, симультальний метод оформлення вистав, постановки у п'єджентах та в „будиночках", маски, імпровізації, буфонада, багатомовність, музика, співи, танок, портативність декорацій і здатність інтегруватися комедії масок у будь-яке міське середовище; безперервний рух, різноманітність і зміна видовищно-дійових елементів усіх ресурсів барокової сцени у взаємозв'язку з високою майстерністю професіональних акторів; нерухомі, теларійні та кулісні декорації, штучне світло, есперименти з ним у надвірних театрах від Англії до Австрії; неперервність театральної дії у часі і зміна місць дії на очах у глядачів; абстрагований сценічний костюм у виставах Ж. Б. Мольєра і багато іншого[7], в українській історії сформувалися і виокремилися свої історичні сценографічні засоби[8]. Початок їх проглядається від часів старовинного обрядового театру, основними засобами якого були маски, костюми, стихії — вода, вогонь, солярні знаки, символи вегетативної сили природи — квіти, гілки, кущі, трави та інше. Уже тоді, в ті далекі часи, під час давньослов'янських свят, ритуалів, у моліннях розпочалося формування і перших засад просторової організації видовищ. Наприклад, коли глядачі або учасники дійства оточували об'єкт колом або півколом, то це закладалися підвалини аренного типу дії. Якщо ж обряди відбувалися на берегах річок або озер, то це утверджувалися традиції фронтальної або поперечної дії. Під час ритуалів у лісах, гаях, весняних процесій формувався простір дії і закладалися принципи його прикрашання.

Уже тоді утворювалося просторово-дійове середовище різних типів — кола, півкола, вісімки, рядочки та інше[9]. Засоби ці розвинулися у

---

[7] Мокульский С. История западноевропейского театра. Часть I: Античный театр, средневековый театр, театр эпохи Возрождения.— Москва, 1936.— С. 135—368; Часть II: Театр эпохи Просвещения.— С. 135—368.

[8] Чорній С. Український театр і драматургія / Український вільний університет. Серія монографії.— Мюнхен; Нью-Йорк, 1980.— С. 9—99; Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— Москва, 1987.— С. 121—752.

[9] Проскуряков В. І. Давні праобрази українських театральних споруд // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 225—247.

час християнського середньовіччя (дії скоморохів, шкільні театри). На користь того, що архітектура і сценографія були у добу скоморохів, говорить класичний факт, який українські архітектори вважають надзвичайно важливим для архітектурної науки про національний театр. Це дві фрески, які зображають сцени з вистав скоморохів у церкві св. Софії у Києві з XI ст. Сюжет цих фресок давно всім відомий: на першій троє скоморохів грають на духових інструментах, а четвертий танцює. Нижче двоє скоморохів також танцюють, але інший танець[10]. На другій фресці скоморохи у зооморфних масках розігрують виставу. Такі зображення вистав у християнських храмах були непоодиноким явищем. Досить пригадати, що на одному з малюнків — різьб у храмі Нотр Дам де Парі, що був зведений у середині XII ст., зображена лялькова вистава: двоє лялькарів розігрують лицарське змагання[11]. Чим важливі названі факти? Не тільки і не стільки тим, що театральна дія в одному з головних храмів Руси-України зображена на 100 років раніше, ніж та, що зафіксована у головному християнському храмі Франції, і це означає, що український театр також виник давно. Важливішим є те, що на той час у Русі-Україні були популярні вистави з музикою, танцями, костюмами, масками, ритмами, у русі, з великою кількістю виконавців[12], а у Франції — з вербальним супроводом. В Україні вистава — свято, гра, емоції, у Франції — змагання, виконання. Але й це не все. У церкві св. Софії на першій фресці головною постаттю є скоморох, що звертається до глядачів і відкриває завісу. Що ж важливого у цьому? Те, що це є доказом того, що вистава мала пролог, а отже, від початку була структурована, що виставу дивляться, а отже, і учасники видовища, і простір видовища розмежовані. Також і те, що крім інструментів, костюмів, масок вистава має і суто театральне обладнання — завісу. Та не яку-небудь, а грецького типу — розсувну, похідними від якої значно пізніше стануть італійські, французькі та німецькі завіси. Таким чином, побудова театрального простору, організація дії і їх оформлення розпочалися в Україні давно і започаткувалися у культурі самого українського народу (Іл. 4).

Такого типу діяльність удосконалювалась у народних театрах — вертепах, шопках, шкільній драмі, балаганах. І якщо перші вертепи, які бачив в Україні німецький мандрівник Адам Омаріус ще в 1363 р. (про нього писав відомий свого часу галицький лялькар, редактор часопису „Вертеп“ Євген Рудой), були накладанням літургійного зображення Різдва Христового на яскраві образи народних традицій, костюми, фактури, кольори, то через століття розвинулася специфічна художньо-мистецька індустрія з виготовлення вертепів. Наприклад, і класичний вертеп, і шопка виготовлялися і оформлювалися у спеціальних закладах. Для них, як це було у Самборі на Львівщині, спеціально виготовлялися різні набори вертепних ляльок та вертепних будиночків, різних за розмірами й оздобленням конструкцій[13].

---

[10] Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XX века.— Ленинград, 1958.— С. 14—15.

[11] Coloni M.-J. At the theatre a heart of the City. A Living Cathedral.— Strasbourg, 1995.— P. 14—15.

[12] Проскуряков В. І., Лучко Л. І. INCUNABULA архітектури українського театру // Вісник НУ „Львівська політехніка“.— 2000.— № 410: Архітектура.— С. 8—19.

[13] Проскуряков В., Ямаш Ю. Античні театральні традиції та український вертеп // Український вертеп.— 1993.— Січень.— С. 29—31.

Деякі сценографічні вирішення на давньоукраїнських сценах були формалізовані у вигляді рекомендацій уже наприкінці XVII ст. Наприклад, у п'єсі С. Полоцького „Історія или действіє Євангельской притчи о блудном сыне біваемое в лето от Р. Х. 1685" було 37 гравюр з поясненнями, з яких можна реконструювати сцену тих часів: кон сцени достатньо високий, його портал вирішений у вигляді колонади коринфського ордера, завіса піднята догори методом скручування, на краю сцени розміщені каганці, що освітлюють саму сцену і утворюють своєрідну рампу. За зовнішніми ознаками портал сцени водночас подібний і до сцен, на яких розігрувалися вистави комедії масок — дель-арте, і до сцен вистав „гуманістів", що відбувалися значно раніше — ще у XV ст., а також до сцен театрів „Червоний бик" і „Либідь". А сцени для шкільних театрів, які використовувалися в українських навчальних закладах — бурсах, семінаріях, університетах, академіях, за прийомами освітлення, просторової організації, побудовою мізансцен, сценографічними вирішеннями, механікою та типом декорацій були близькими до так званого теларійного типу сцен, відомого вже у XVI ст.

4. Джерела принципів оформлення театральної дії в Україні:
а — скоморохи; *б* — гаївки, русалії, купальська драма; *в* — магічні дійства; *г* — вертепи

Маючи свої джерела сценографічних вирішень, українська сцена століттями збагачувалася і здобутками діяльности визначних майстрів з

Європи. Якщо проаналізувати театральне життя, наприклад, Львова, то наприкінці XVIII ст. у міських театрах успішно працювали художники сцени Мюллер, А. Смуглевич, І. Мараїно, а на початку XIX ст.— А. Лянґе, Й. Енгерт, Л. Мартінеллі, Ф.-Л. Польман, який став першим сценографом першого професіонального українського театру „Руська бесіда" і вчителем чи не перших українських сценографів К. Устияновича та А. Ябловського[14]. Наприкінці XIX ст. спеціально працював для українських театрів, так само, як і для польських, Я. Дюлль з Відня. Працювали для української сцени у Львові З. Бальк, В. Плошевський, С. Томасевич, Г. Майхер та інші.

Слід особливо висвітлити діяльність митців, які розпочинали формування сучасної української сценографії. Першим серед рівних, безперечно, слід назвати Д. Бурлюка, який сповідував синкретизм живопису, поезії, прози, театрального мистецтва, поліграфії, мистецтва кіно. Створена ним мистецька група „Гілея" була свого часу каталізатором, який сприяв розвиткові новітнього театрального руху акторами, декораторами і режисерами; у ній виступали також В. Маяковський, Л. Шегін, К. Малевич, В. Чекригін. Це вони одними з перших у світі використовували спеціально розмальовані екрани у театралізованих видовищах. Задовго до утворення творчих колективів типу „Стиль" у Європі саме Д. Бурлюк став ініціатором виникнення постановок, форматорами і режисерами яких були як професіональні діячі театру, так і художники, музиканти, поети. Можливо, саме Д. Бурлюку належить проникнення у сучасні театри і видовища супрематизму, адже у 1917 р. він для футуристичних акцій та видовищ розписав „Кафе поетів" у Москві винятково чорною фарбою (стіни, підлоги, стелі були розписані фіґурами жінок і коней упереміш із фразами з власних віршів)[15].

Безперечний вплив на розвиток модерної української сценографії мав пошук нових концепцій польських майстрів сцени К. Мацкевича, М. Ружанського та С. Яроцького у 20—30 рр. XX ст. К. Мацкевич першим почав використовувати на сцені композиції з геометричних — кубістичних — об'ємів, а М. Ружанський синтезував елементи кубізму та експресіонізму. Щодо С. Яроцького, то його пошуки були близькими до створення сцениетажерки, але на відміну від пошуків у театрі В. Мейерхольда, де пошуки велися у напрямку активного використання колористичних засобів, цей майстер працював в обмеженій гамі. Неможливо обійти увагою діяльність найвідомішого свого часу декоратора українських театрів у Львові Леоніда Боровика, який надзвичайно збагачував вистави технічними спецефектами, але й не відмовлявся від абстрактно-символічних потрактувань сценічних декорацій, та спеціалістів-декораторів В. Кричевського й І. Бурячка, які працювали у трупі М. Садовського, і особливо „київський" період їх творчости. Вони одними з перших розпочали впровадження перспективних декорацій, особливо у потрактуванні природних і сільських пейзажів. До найкращих розробок цих майстрів слід віднести також і розробки цікавих сценографічних мотивів, спроби створення єдиних декоративних засад естетики кожної вистави загалом. За такими принципами

---

[14] Opalek M. Zapomniane Palety. Studia Lwowskie.— Lwów, 1932.— S. 313—343.

[15] Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду.— Львів, 1993.— С. 69—79.

ними було розроблено середовище театральної дії у виставах „Надія“, „Брат на брата“, „Гетьман Дорошенко“ та інших[16] (Іл. 5).

5. Перші професійні сценографічні вирішення українських вистав

Присвячували свої твори і теоретичні пошуки питанням синтезу архітектури і сценографії у театрі видатні українські режисери, діячі театру і ті, які перші свої театральні кроки, експерименти розпочали в Україні — Л. Курбас, М. Вороний, М. Садовський, В. Мейєрхольд, О. Таїров. Зокрема, Л. Курбас поряд з іншими концептуальними питаннями розробляв у своїх експериментах теорію простору і форми. Він постійно шукав алгоритми синкретичности простору і театральної дії, розробив гармонійні засади театральної вистави загалом і для кожного конкретного випадку, першим серед українських режисерів XX ст. працював над синтезом категорій умовности, емоції, міри, ритму, норми, стихії, архітектури і довів у своїх виставах, що це у творчості актора є і „буде вираженням. Що він кожен відтінок свого переживання буде зовнішньо виявляти переміною в просторі...“[17] М. Вороний серед широкого кола досліджуваних ним питань національного та світового театрів виняткову увагу приділив аспектам технології сценічного простору, сценографії, світлових ефектів, архітектоніці театрального простору взагалі. Він розробляв теоретичні і практичні засади „рухливої сцени“, одним з перших діячів театру класифікував сце-

[16] Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т.— Москва, 1977.— Т. 1: Театральные монографии.— С. 567; Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии.— С. 519; Вороний М. К. Театр і драма: Збірник статей.— К., 1989.— С. 106—109.

[17] Курбас Л. Березіль.— К., 1988.— С. 112.

нографічні стилізації на монументальну, статуарно-барельєфну, гротескову, фрескову, лубкову, розробляв рекомендаціїї щодо освітлення і, що найважливіше, досліджував питання синтезу ігрового простору вистави з середовищем видовищної споруди. На його переконання, „проектуючи форму павільйону, режисер повинен виявити різноманітність і певний густ у помислі, то ставлячи його по діагоналі, кутом, то трапезою, то в округлім заломі, то з альковом чи з виступом стіни [...], на монтажових рисунках повинні бути зазначені колір чи малюнок усіх завіс. Автори п'єс нерідко грішать проти вимог сцени, бо практично з ними менше ознайомлені, ніж безпосередні сценічні діячі“[18].

М. Садовський, трупа якого на відміну від інших українських мандрівних труп, працювала декілька років у стаціонарних приміщеннях у Києві (хоч, правда, у зимові сезони), трактував свій театр, окрім його прямої функції, ще й як театрально-експериментальну лабораторію, в якій, окрім експериментів у ділянці драматургії, режисури, акторської майстерности, мали місце пошуки нових декораційних прийомів, технологій їх монтажу, апробація різноманітних світлових ефектів, стилів костюмів, виготовлення реквізиту і бутафорії.

Режисери зі світовими іменами, які народилися і розпочали свій професійний шлях в Україні — В. Мейєрхольд та О. Таїров, діяльність котрих асоціювалася на початку XX ст. з театральними новаціями, не мислили „новий“ театр без синтезу дії, сценографії, архітектури. Мріючи про новий театральний простір — зал, В. Мейєрхольд прагнув синтезувати в його архітектурній побудові постанови і принципи своїх найкращих вистав: „Містерія-буф“ В. Маяковського; „Зорі“ Е. Верхарна, „Хочу дитину“ С. Третьякова[19]. О. Таїров, звертаючи увагу на те, що тіло актора тривимірне і своє мистецтво він виявляє у просторі, шукав відповідну сценічну атмосферу, яка могла бути „вирішена тільки у відповідній кубатурі“[20]. Він писав: „Сцена повинна бути побудована таким чином, щоб допомагати тілу актора приймати відповідні йому форми, щоб легко відповідати усім завданням потрібного йому руху і ритму“[21] (Іл. *6*).

Усе це переконує, що українська сценографія мала і має власні історичні засади та генетичний зв'язок з архітектурою, які останнім часом ігнорувалися і які необхідно відродити. А потрібне це ще й тому, що на початку XXI ст. у світі прогресують тенденції, до яких має залучатися український театр. Це насамперед ті тенденції, що мають під собою ідеологічні і політичні засади: бажання гуманізації, інтенсифікація спілкування у театрі і за посередництвом театру.

Щодо аналогічних тенденцій у театральній архітектурі, просторових вирішеннях, методах використання обладнання і технічного забезпечення вистав, то тут усе є і надалі невизначеним. Головним же принципом і методом діяльности театральних архітекторів в Україні у майбутньому повинно стати виявлення характерних історичних, соціальних, національ-

---

[18] Вороний М. К. Театр і драма...— С. 218—220.

[19] Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы.— Москва, 1968.— Ч. 2.— С. 151—155, 491—492.

[20] Архитектура советского театра / Ю. Д. Хрипунов, Ю. П. Гнедовский, С. В. Гнедовский и др.— Москва, 1986.— С. 27.

[21] Таиров А. Я. Записки режиссера.— Москва, 1921.— С. 136—137.

них особливостей театру, на основі яких можна розробляти концепції розвитку архітектури, форм простору, їх оформлення.

У цьому аспекті думка про те, які театри ще було б необхідно проектувати і будувати, крім тих, які вже є, надзвичайно потрібна. Бо розмірковувати про далекі перспективи розвитку архітектури українських театрів можна скільки завгодно, оскільки час терпить. Але в питанні, що, де і як створювати уже нині, його не залишилося зовсім.

6. Синтез архітектури і сценографії у сценічних побудовах режисерів В. Мейєрхольда та О. Таїрова:

ескіз сценографічної установки Л. Попової до вистави „Великодушний рогоносець".
Режисер В. Мейєрхольд

Ніколи наше суспільство не дочекається повноцінного відродження національного театрального мистецтва і архітектури, сподіваючись лише на рішення влади згори. Засади культури мають особливу власну природу, рівень якої не залежить від бажань і підтримки сформалізованих спільнот — чи то держави, чи спілок, чи товариств. Відродження національного мистецтва уможливиться тільки тоді, коли це стане потребою конкретного індивідуума і коли зміниться духовний стан нашої людини. Тому для відродження діяльности театральної мережі в Україні недостатньо її фінансової і організаційної підтримки[22]. Правдиву національну театральну культуру будуть спроможними відродити й розвинути тільки

[22] Проскуряков В. І. Український театр поміж мистецтвом, ідеологією, фінансуванням, архітектурою // Вісник НУ „Львівська політехніка".— Львів, 2001.— № 429: Архітектура.— С. 74—83.

освічені люди. І головною рисою для найближчої перспективи розвитку архітектури українського театру повинні стати синкретичні, систематичні науково-дослідницькі роботи у цій ділянці паралельно з дослідженнями у ділянках сценографії, режисури, драматургії за умови, що практичне втілення результатів цієї роботи буде спільною діяльністю архітекторів, режисерів, сценографів, які можуть дати і нові проектні ідеї[23].

При будівництві сучасних споруд українських театрів у той період слід привчити всіх до розуміння того, що різноманітність у побудові сценічно-дійового простору і типів театральних будинків — це так само „нормально", як і те, що нормальними є різноманітність форм і жанрів театральної дії; що природою народження нових театральних будинків є не тільки аранжування самої архітектури, але й сутність самого театрального мистецтва; що український театр — це не тільки будинки для музично-драматичної дії з певним складом основних приміщень, з канонізованою композицією сцени і глядацького залу, а й амфітеатри, камерні, багатозальні, зорганізовані у єдиний простір або ж рознесені і незалежні у середовищі міста театри[24].

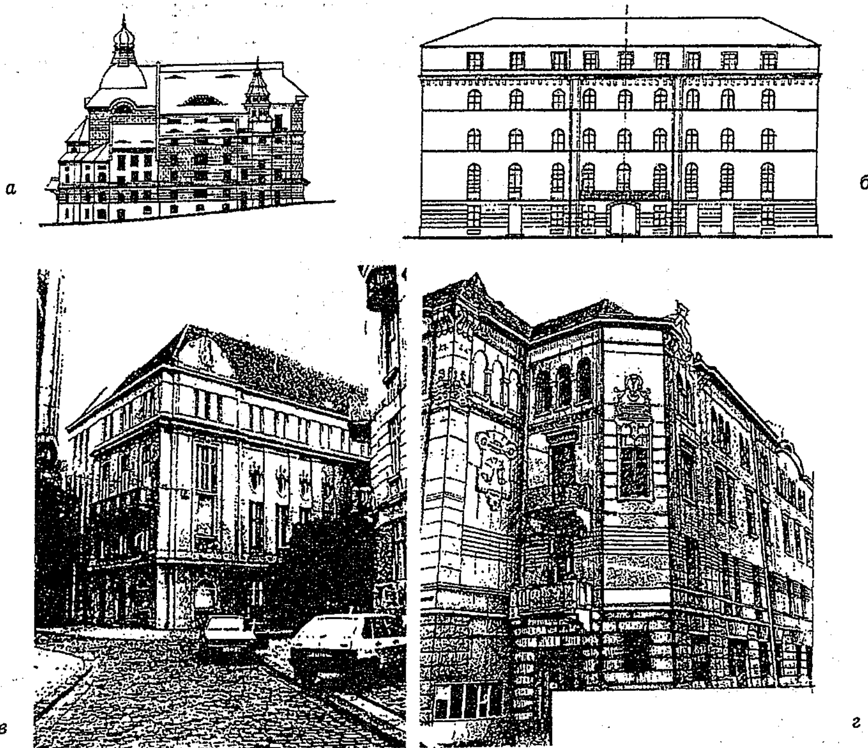
Проектування і будівництво театрів — дороге задоволення, тому перед тим, як апробовувати синтез сценографії і архітектури як головний просторотворчий чинник у новому будівництві, можна спробувати зробити це у заходах відродження, регенерації, реставрації усіх театральних будинків, споруд, просторів, які ще можна повернути до життя, у містах, що справедливо вважаються визначними центрами, у яких постав і розвивався сучасний український театр. І це незалежно від реґіону, типу, режиму закритости і особливостей самого приміщення. Для прикладу, у Львові слід було б обов'язково збудувати Галицький театр „Руська бесіда", реконструювати Театр імені М. Заньковецької, відновити зал у Народному домі, де розпочав свою роботу перший професіональний театр у Галичині (Іл. 7), в Одесі реконструювати літній Театр імені Т. Шевченка. Те саме слід було б зробити з літніми театрами у Харкові, Новій Каховці, Євпаторії, Саках, у парках культури і відпочинку у Києві. Необхідно повернути театрам приміщення, які за останні роки стали клубами. Це стосується будинку культури ХЕМЗ (у минулому Червонозаводський театр) у Харкові, театральних зал у будинку культури „Металіст", палаці „Славутич" у Києві, у колишньому Троїцькому Народному домі, клубу (у минулому Театр імені О. Фредра) в Івано-Франківську і багатьох ін-

---

[23] Проскуряков В., Кубай Р. У руслі відроджених традицій і модерних концепцій (з досвіду творення сценографії українських християнських концертно-видовищних заходів наприкінці ХХ ст.) // Вісник ДУ „Львівська політехніка".— Львів, 1998.— № 358: Архітектура.— С. 245—252; їх же. Мобільні збірно-розбірні сцени і конструкції для організації видовищ під час Гуцульського фестивалю у м. Надвірна // Там само.— Львів, 1999.— № 375: Архітектура.— С. 25—252.

[24] Каталог курсових проектів з архітектурного проектування за темою: громадська споруда в українському місті з історично-сформованим центром (на прикладі м. Львова) / АРФ ДУ „Львівська політехніка" / За ред. В. Проскурякова.— Львів, 1998.— 22 с.; Проскуряков В. І., Стояновський О. Р. Архітектура культурно-просвітницьких будинків і споруд спроектованих Є. Нагірним в 20—30-х роках ХХ ст. // Вісник НУ „Львівська політехніка".— № 410: Архітектура.— С. 203—307; Проскуряков В. І. Міський театр у Чернівцях в контексті формування архітектури українського театру // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірка наукових праць вузів художньо-будівельного профілю в Україні і Росії.— Харків, 2000.— № 2—3.— С. 114—120.

ших. Слід також відновити історичні театри в палацах і палациках, навчальних закладах і ландшафтах[25] (Іл. *8*).



7. Споруди, у яких діяли українські театри у Львові:
а — Галицький театр „Руська бесіда"; *б* — Народний дім;
в — Музичний інститут імені М. Лисенка; *г* — Товариство „Дністер"

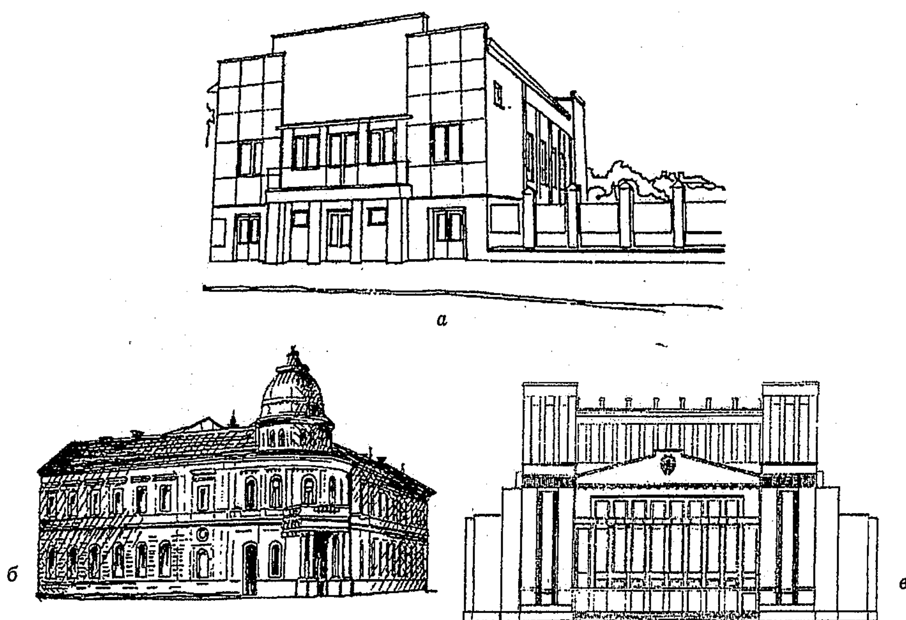
Завданням подальшої перспективи розвитку українського мистецтва сценографії і архітектури та мережі театральних будівель повинна стати інтеграція з ними глибших зон різних регіонів країни. Адже розширення географії будівництва видовищних споруд може дати поштовх до індивідуалізації їх архітектури. Тому що саме в культурах того чи іншого регіону, його традиціях і особливостях, у характері поселень і ландшафтах можна віднайти засоби, які здатні збагатити, прикрасити не тільки якусь конкретну споруду, але й сам метод просторово-театральних вирішень. Це стосується як фактур, колористики, матеріалів, архітектурних і конст-

[25] Проскуряков В. І. Архітектура українського театру...— С. 540—541.

руктивних деталей, так і силуетів, тектоніки, форм будинків, їх оздоблення.

Головним же науковим питанням сьогодення є і залишається наступне: з чого конкретно слід було б починати?

Напевне, з того, про що уже говорилося. Українська сценографічна практика, інтегрована з архітектурою, потребує української сценографічної наукової теорії, яка мала б постати як результат певних комплексних заходів.



8. Споруди, у яких діяли українські театри різних часів у різних реґіонах:
а — Народний дім з театром у Дрогобичі; *б* — Театр в Івано-Франківську; *в* — Червонозаводський театр у Харкові

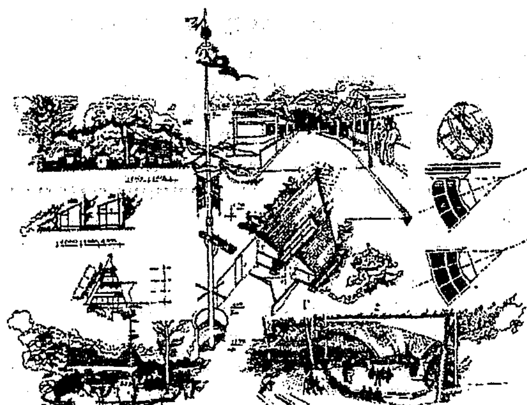
Треба встановити, у чому полягає своєрідність національної сценографії на сучасному етапі. Те, що розвиток українського театру на зламі XX і XXI ст. вирізняється надзвичайною динамікою творчих течій, характером мистецьких структур, уподобань, доводить, що сучасну національну сценографію слід розглядати, досліджувати, вивчати диференційовано. Тобто потреби диференціації української сценографії в окрему театральну галузь вимагає сам час (півтора десятка років). Також очевидна необхідність створення стійкої системи сучасних і рівних стосовно інших видів національного театрального мистецтва сценічних образів та спеціального

методу, який мав би увінчувати генезу, ментальність і філософію світосприйняття українських митців сцени.

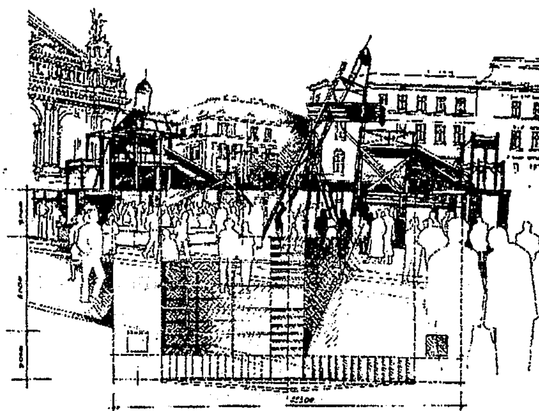
Слід окреслити коло критеріїв, за якими можна визначити національну самобутність українського сценографічного мистецтва. Це особливо важливо саме тепер, коли розвивається процес незалежних сценографічних пошуків у країнах, що в недалекому минулому формували СРСР. І хоч статей з питань сценографії у професійній театральній пресі майже немає, можна стверджувати, що в цих країнах і в Україні також починають формуватися школи сучасного сценографічного мистецтва. Мистецтво сценографії є складовою національної традиції, і якщо цю традицію розглядати ширше, ніж суто професійно-театральну, загальнохудожню, загальнокультурну, або ще ширше — як традицію етносу взагалі, стає зрозумілим, що прогрес у цьому напрямку є. На це вплинуло те, що після феномену Української Церкви саме мистецтво театру є найважливішим у культурі українців. Українська Церква і український театр народилися в українській природі і в українській хаті, тому для українського митця сценографія — це передусім середовище, яке водночас насичене множиною як абстрагованих духовних понять, символів, знаків, предметів, так і суто життєво-побутових, які самі від прачасів мають окрім функціональних ще й ритуальні значення.

Слід зрозуміти, що і сценографія, і сценограф є ознаками професії. І їх зміст не обмежується лише визначенням результатів творчої діяльності — організацією сценічного простору вистави. Важливим, а можливо найважливішим, є також те, що сценограф — це театральний архітектор, технолог, інженер, конструктор, тобто повноцінний співавтор конструювання простору і структури вистави. А отже, фах сценографа потребує спеціальної освіти, спеціальних навчальних закладів, виробничих практик і живої професійної роботи. Твердження, що будь-який професіональний художник здатний фахово створити сценічне середовище дії, не відповідає дійсності не тільки тому, що сучасний театр по-іншому оцінює значення театрального художника і його внесок у створення вистави, а й тому, що мистецтво сценографії є історично сформованим особливим видом і методом мистецтва, відмінним від того, з допомогою якого створювався театральний простір у минулі роки. Завдання сучасного сценографа не заповнювати або ж прикрашати простір сцени, як це робили художники класицистичної чи барокової сцен, що обмежували простір розписами, завісами, або за методами митців натуралістичного театру, що будують простір близьким до того, яким є простір у житті, або ж художників-символістів, що візуалізують простір сцени засобами початку XX ст. Ні, він створює естетику вистави на межі мистецьких і технічних завдань, виступаючи співавтором сценічного втілення вистави взагалі (Іл. 9).

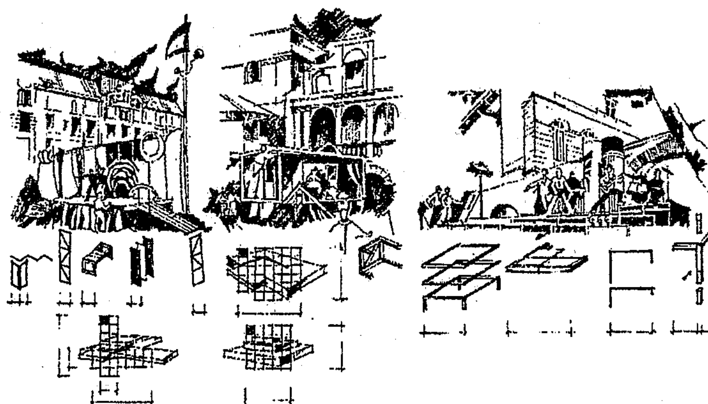
Сучасна українська теорія сценографії не постане, якщо у загальній національній теорії мистецтва не будуть систематично утверджуватись нові тенденції у цьому напрямку у зіставленні з розвитком усіх інших. Тобто необхідно відстежувати напрямки еволюції сучасного мистецтва національної сценографії, для розвитку якого вкрай необхідно знати, чи національні пошуки повертаються до давно вже пройденого, як, наприклад, у радянський чи інші історичні часи, чи вони розвиваються з урахуванням усіх знань, набутих у попередні роки, і особливо в експериментальній творчості. Чи сценографічні форми розвинулися, конкретизували-



а

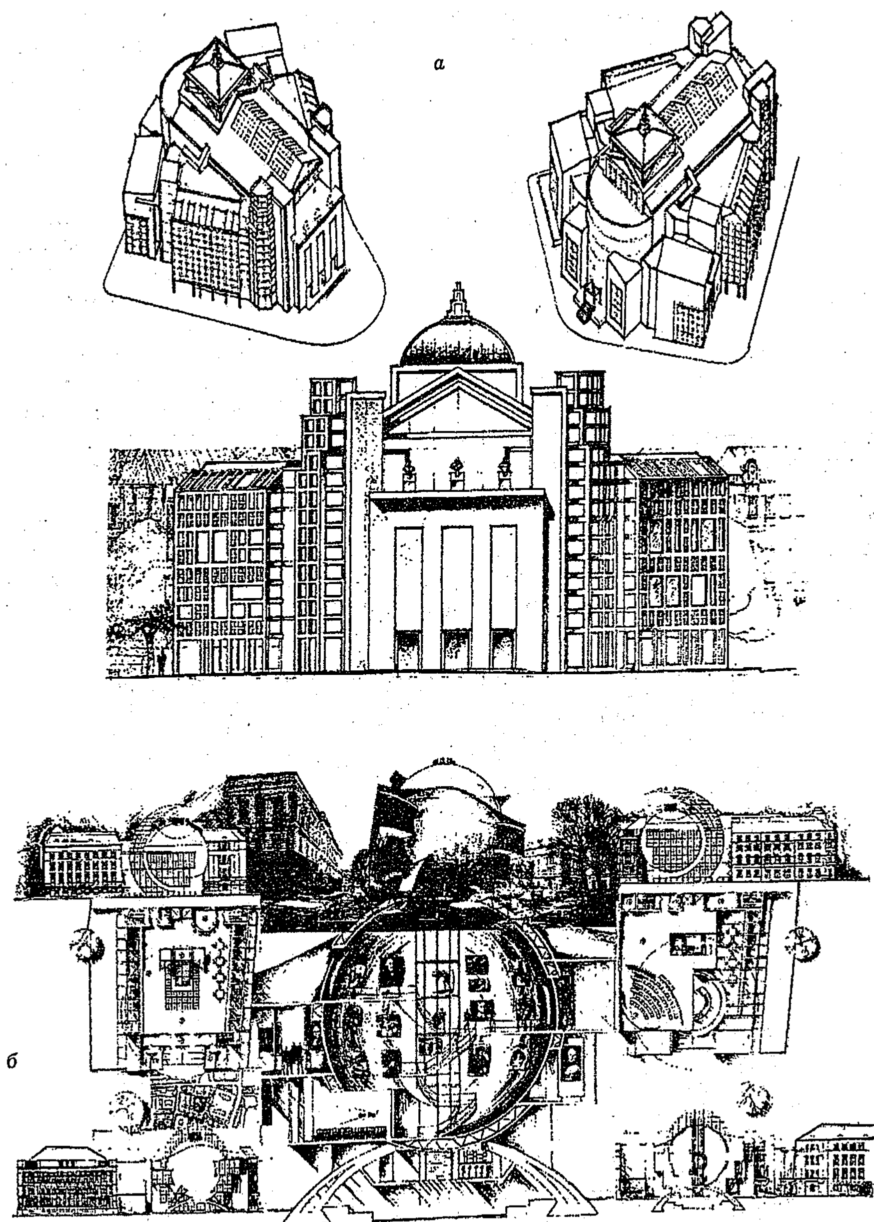


б



в

9. Синтетичні архітектурно-сценографічні вирішення місця дії сучасних українських театрів:
а — ландшафтно-фольклорний театр у Музеї народної архітектури і побуту у Львові; *б* — сцени театрального фестивалю „Вивих-92“; *в* — сцени для свят Львова

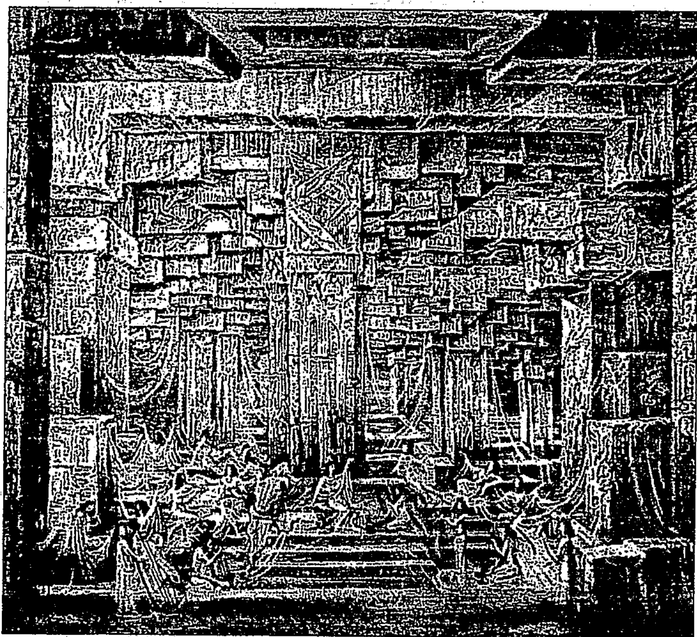


10. Синтетичні вирішення архітектури українських театрів на прикладі пошукових проектів студентів Інституту архітектури Національного університету „Львівська політехніка":
а — Центр товариства „Просвіта" у Львові;
б — віртуальний театр у Виставковій споруді у Львові

ся, отримали композиційно-пластичну єдність і закінченість у просторовій, пейзажній, кінетичній декорації, або ж середовищно-павільйонний чи формальний бік вистав ще й далі розмитий, а разом з тим тут мають місце умовність, гіперболізація і псевдореалізм. Чи переважають статичні установки або кінетичні системи? Яке місце у вирішенні вистав загалом відіграють живописні елементи, зацікавленість у яких особливо відчутна в оперно-балетному українському театрі.

Український театр потребує незалежного забезпечення мистецько-технічними засобами, без яких немислимий прогрес не тільки у мистецтві сценографії, архітектури, але й і самого театру взагалі. Та й ще не за принципами застосування окремих елементів відокремленого мистецького інструментарію чи традиційности науки про театр, яка спиралася на принципи незалежности рішень різних фахівців — учасників створення вистави, а за принципом, коли художньо-декораційні та технічні засоби творення художньої форми вистави створюють її неповторність, коли синтетичне мистецтво театру не стільки звертається для розкриття свого змісту по допомогу до відокремлених видів мистецтва, а саме є їх синтетично-синкретичною формою.

Узагальнюючи викладене, можна зробити попередні висновки щодо сучасного і майбутнього національної сценографії. Отже, розвиток українського театру не може обійтися без урахування значення факту сценографії, яка повинна бути головною складовою архітектури простору вистави



11. Фрагмент горизонту вистави „Аїда“, який виконали художники Т. і М. Риндзаки. *Костюми художниці О. Лисик-Зінченко*

і архітектури театру взагалі (Іл. *10*). Сценографія є і залишиться найважливішим інструментом візуалізації театрального мистецтва — вистави, театрального простору і середовища взагалі.

Мистецтво сценографії — це не тільки те, що утворює середовище дії вистави, побудоване за законами візуального сприйняття. Це також чинник збагачення акторсько-дійової пластики, її сутність, оболонка та каталізатор впливу на виставу, її образ, динаміка технічних засобів сцени й загалом архітектури театральної будівлі.

Мистецтво сценографії важливе ще й тим, що і сьогодні, і в майбутньому саме воно здатне зафіксувати момент творення того особливого, короткочасного і неповторного твору мистецтва — театральної вистави. А отже, сприяти усвідомленню задуму режисера, майстерності гри акторів, бути інструментом, з допомогою якого можна реконструювати або ж відродити нехай не до кінця і неповно мистецько-творчу і культурно-цивілізаційну структуру театрального дійства (Іл. *11*).

Viktor PROSKURIAKOV

GENESIS OF THE NATIONAL STAGING AND ITS IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF THE MODERN UKRAINIAN THEATRE ARCHITECTURE

The fundamental question of the development of Ukrainian theatre is described in the work. It includes the significance of development of the national staging, which has been the main constituent part of architecture of the space for performance as well as of architecture of the theatre building itself.

The author analyses the genesis of national staging and theatre-architecture and their mutual influence in the context of the global theatrical art development.

The author suggests some principles of foundation of national staging studies, which, to his mind, originated not in the so called „Soviet times“ that gave birth to pseudo-artistic types of staging and theatre architecture, but much earlier. The author thinks that the origins of these studies are much older and can be traced back to skomorokhs' performances, school theatres, performances in palaces, etc.

In the article complex methods of creating of Ukrainian staging theory are presented and its peculiarities are defined.

The author arrives at the conclusion that the modern national staging and architecture are powerful means of visualization of the performance; they add up significantly to enrichment of actors' plasticity.

Микола ГАБРЕЛЬ

ЗАГАЛЬНА МЕТОДИКА ЕСТЕТИЗАЦІЇ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Актуальність теми. Останніми роками велика увага приділяється розробці стратегії розвитку міст, оновленню генеральних планів та іншої містобудівної документації. Увага спеціалістів концентрується переважно навколо соціально-економічних питань. Явно недооцінюється роль естетики міст, естетичного потенціалу, шляхів та методів його використання. Побутує думка, що питання естетизації міського середовища похідні, а первинність у розвитку міст належить економічній складовій, вирішивши яку ми автоматично поліпшимо комфорт міського середовища та його естетичну привабливість. Не відкидаючи важливости соціально-економічної складової у розвитку містобудівних систем, підкреслимо, що соціальна орієнтованість у розвитку міст виводить на перший план проблему естетизації міського середовища. Естетика міста виступає як важливий нематеріальний актив його розвитку. Високі естетичні умови міста підвищують його інвестиційну привабливість.

Актуальність теми зростає у зв'язку зі зміною народногосподарського профілю багатьох міст, для окремих з яких рекреаційна функція стає домінуючою, та у зв'язку з соціальною переорієнтацією у розвитку міст — нині людина з її потребами стає у центрі їх функціонування. Нагадаємо про визнання важливости питань благоустрою на державному рівні: оголошуються роки благоустрою міст, проводяться конкурси на місто кращого благоустрою, а серед номінантів на державну премію у ділянці архітектури виділяються роботи з благоустрою та естетизації міського середовища.

Стан вивчености проблеми. Законодавче забезпечення діяльности у цій сфері задовільне. Існує Закон України „Про рекламу", типові положення розроблені відповідними відомствами та міністерствами, а також наявні ухвали міських рад, що стосуються питань благоустрою та естетизації міського середовища.

Дотримується, як правило, така схема формування законодавчого забезпечення. На першому етапі формулюється Закон України (наприклад, „Про рекламу"), на його основі відповідні відомства (Кабінет Міністрів, Держбуд тощо) розробляють типові правила (зокрема, щодо розміщення малих форм № 2067, які розроблено та затверджено Держбудом України 29 грудня 2003 р.). У випадку внесення суттєвих змін до законодавства (наприклад, введення Земельного кодексу) вносяться зміни та доповнення до типових правил (роз'яснення Держкомбуду та Держкомзему

щодо розміщення малих архітектурних форм № 227 від 13 жовтня 2000 р.). Після цього на місцевому рівні розробляють відповідні регуляторні акти та приймають ухвалу міської ради (№ 121 від 14 листопада 2002 р. про розміщення малих архітектурних форм у місті Львові для здійснення підприємницької діяльности).

У випадку, коли вищим законодавчим органом не визначені відповідні питання (вимоги стосовно монументальних об'єктів), ініціативу проявляють знизу і розробляють тимчасові положення, які діятимуть до часу прийняття відповідного Закону України.

Питанню естетики міського середовища приділялась значна увага в теорії архітектури та містобудування. Тут виділяються філософські дослідження естетики у мистецтві та культурі — праці Платона, Арістотеля, Аврелія Августина, Томи Аквінського, Леона Альберті, Леонардо да Вінчі, Мікеланжело, Буонаротті, Дюрера, Ґеґеля, Вольтера, Канта та інших. Аспекти естетики міського середовища відображено у працях відомих теоретиків архітектури — Вітрувія, Палладіо, Альберті, Т. Кампанели, у тому числі сучасників — А.Іконникова, А. Буніна, Ле Корбюзьє, А. Мардера, А.-Е. Бринкмана, І. Середюка, А. Раппопорта, А. Гутнова, М. Бархіна, Г. Борисовського[1] та інших.

У практиці розвитку міст минулого характерною була розробка комплексних програм благоустрою та озеленення. Таку програму було розроблено і для Львова, і для інших міст та населених пунктів області на 1988—1997 рр. Більшість методичних положень таких розробок застаріли і не придатні для сьогоднішніх умов, оскільки змінились механізми управління та розвитку міст, системи власности та господарювання.

У містах проводяться значні роботи з переосвоєння перших поверхів, поліпшення благоустрою прилеглих ділянок за рахунок коштів приватних інвесторів, роботи з освітлення міст та розміщення реклами тощо. Проте наявна практика не задовольняє усіх учасників містобудівного процесу. Загалом діяльність з естетизації середовища міст має у сьогоднішніх умовах несистемний характер. Це робить актуальною проблему вдосконалення механізмів естетизації міського середовища для нових умов в Україні.

Метою цієї статті є обґрунтувати принципи розробки програм естетизації міського середовища. Для досягнення цього необхідно: уточнити категорійно-понятійний апарат, що стосується питань естетизації міст; конкретизувати теоретичні положення дослідження проблеми.

---

[1] Архитектура и емоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомов.— Москва, 1985.— 208 с.; Бархин М. Г. Динамизм архитектуры.— Москва, 1991.— 192 с.; Борисовский Г. Б. Эстетика и стандарт.— Москва, 1989.— 192 с.; Бринкман А. Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с нем.— Москва, 1935.— 296 с.; Гутнов А. Мир архитектуры (Язык архитектуры).— Москва, 1985.— 352 с.; Гутнов А., Глазычев В. Мир архитектуры (Лицо города).— Москва, 1990.— 352 с.; Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма (Философ.-эстетическ. анализ).— К., 2001.— 168 с.; Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре.— Москва, 1986.— 288 с.; його ж. Художественный язык архитектуры.— Москва, 1985.— 176 с.; Композиция в современной архитектуре / Ред. Л. И. Кириллова, И. А. Покровский, И. Е. Рожин.— Москва, 1973.— 288 с.; Мардер А. П. Эстетика архитектуры. Теоретические проблемы архитектурного творчества.— Москва, 1988.— 216 с.; Середюк И. И., Курт-Умеров В. О. Городская среда и оптимизация деятельности человека.— Львов, 1987.— 200 с.; Шимко В. Т. Архитектурные формирования городской среды.— Москва, 1990.— 224 с.

Конкретизуємо основні поняття відповідно до Порядку проектування і спорудження творів монументального та монументально-декоративного мистецтва на території м. Львова:

Монументи — твори монументальної архітектури і скульптури, присвячені важливим історичним, військовим і громадським подіям.

Пам'ятники — твори монументальної скульптури і архітектури, що увічнюють пам'ять видатних політичних, військових діячів держави, вітчизняної та світової науки, культури і мистецтва.

Пам'ятні знаки — невеликі монументальні твори, присвячені пам'ятним подіям і особам, які увічнюють їх засобами архітектури і скульптури (скульптурні композиції, пам'ятні камені, плити).

Художньо-меморіальні таблиці — невеликі твори монументальної пластики, що увічнюють пам'ять видатних особистостей і подій та пов'язані з їх безпосереднім перебуванням у цій будівлі чи в цьому місці.

Інформаційно-пояснюючі таблиці — невеликі твори монументальної пластики, які пояснюють назви площ, майданів, скверів, вулиць, будівель і споруд та можуть містити лише текстову частину.

Твори монументально-декоративного мистецтва — скульптурні й архітектурні твори, створені для художнього оформлення міського середовища (колони, обеліски, скульптурні композиції, фонтани, а також монументально-декоративний живопис та мозаїка, що виконується у синтезі з архітектурою і скульптурою на фасадах будівель).

Для системного аналізу порушеної проблеми доцільно здійснити теоретичне осмислення окремих положень естетизації міського середовища, поняття естетики, естетичного потенціалу, критеріїв та методів його оцінки. Естетика — наука про прекрасне. Естетичний потенціал концентрується у трьох складових: природно-ландшафтні умови, архітектурно-планувальне вирішення та люди. *Природно-ландшафтні умови* включають рельєф, гідрографію та зелені форми міст. *Архітектурно-планувальна складова* охоплює характеристики планування, архітектуру будівель та споруд, а також благоустрій. *Людський вимір* впливає на естетику міста через побут, культуру мешканців, їх духовність.

Доцільно сформулювати множину показників та критеріїв для оцінки естетичного потенціалу міст. Об'єктивно естетику архітектури оцінюють тріадою „функція — краса — конструкції". Функціональна складова визначається корисністю, затратами на її досягнення, екологічністю та безпечністю. Конструкцію можна оцінити тектонічністю, конструктивністю та характеристикою матеріалів. До показників, що характеризують красу та естетику міського середовища, варто віднести:

відповідність об'єкта середовищу (масштабна, функціональна, стильова, естетична та візуального сприйняття);

пропорційність як співвідношення частини та цілого (об'ємів, глухих та засклених поверхонь, частин будівлі між собою тощо);

оригінальність вирішення (незвичність, новизна образу, художня ідея).

Дослідження проблеми проводилось на семінарах для органів місцевого самоврядування, організованих західно- та південноукраїнськими регіональними навчальними центрами. Автор статті проводив ці семінари спільно з головним художником м. Львова В. Сколоздрою (Західноукраїнський навчальний центр) та колишнім головним архітектором м. Херсона В. Громихіним (Південноукраїнський навчальний центр).

У семінарах узяли участь близько ста осіб — мерів міст та їх заступників, представників управлінь та відділів міськвиконкомів (головних архітекторів та головних художників міст), керівників технічних бюро та служб архітектурно-будівельного нагляду, а також управлінь комунального господарства. Особливістю аудиторії було те, що зібрались люди, відповідальні за естетику міст, з різним досвідом роботи в органах місцевого управління, що представляли весь спектр служб, причетних до питань благоустрою та естетизації міського середовища малих міст Західного та Південного реґіонів України. Мета семінарів — обґрунтувати принципи та методологічні засади розробки комплексної Програми благоустрою та естетизації міського середовища.

Ставилось завдання: виявити проблеми, що стосуються благоустрою та естетизації міст, здійснити їх групування, класифікацію і причинно-наслідковий аналіз виникнення та існування, обґрунтувати підходи для усунення цих суперечностей та невідповідностей, визначити принципи й структуру Програми естетизації міського середовища, запропонувати механізми її реалізації.

На етапі виявлення проблем, що стосуються питань благоустрою та знижують естетичну привабливість міст, учасниками семінарів було виділено понад тридцять зауважень. Подамо їх у порядку надходження від слухачів.

Це, зокрема, мала наповнюваність міського бюджету та трудність розпорядження власними коштами;

невідрегульованість співвідношень державного та місцевого бюджетів;

законодавча невідрегульованість пайової участи приватного капіталу у розв'язанні проблем архітектурного вигляду міста;

недосконалість нормативної бази;

неукомплектованість служб та недостатня кваліфікація кадрів, відсутність художніх рад у багатьох містах;

низька екологічна свідомість та побутова культура мешканців;

невідрегульованість дій між гілками влади та неналежне ставлення влади до питань естетизації середовища;

низький рівень розвитку громадських організацій і органів самоорганізації;

нечітке розмежування функцій органів виконавчої влади та місцевого самоврядування;

брак розсадників для озеленення міст;

невідрегульованість відносин між службами комунального господарства та будинковими комітетами;

брак у малих містах організацій, здатних фахово виконати роботи з благоустрою;

неузгодженість проектування та виконання робіт;

брак ефективних механізмів боротьби з самовільним будівництвом та системи покарань на муніципальному рівні;

брак якісних матеріалів для благоустрою;

брак системного обстеження стану та паспортизації інженерних мереж, неможливість розвитку благоустрою без їх заміни та вдосконалення;

нерозвиненість інженерної інфраструктури у малих містах;

застарілість проектної документації та проблеми при проектуванні;

брак комплексних програм благоустрою та розміщення реклами;

інвестиційна непривабливість вкладання коштів у благоустрій та естетизацію міст, одностороння орієнтація підприємців (інвесторів) на розвиток торгівлі, аптек, стоматологічних кабінетів, кафе, перукарень;

брак комплексности у підходах до збереження та ефективного використання історичного середовища міст;

низький рівень відповідальности мешканців, підприємців і влади за порушення у сфері екології, благоустрою та містобудування;

недостатня робота влади з громадою щодо питань благоустрою, естетики міст та визначення пріоритетів при цьому;

наявність прошарків зубожілого населення (бомжів, наркоманів, алкоголіків);

низький матеріальний рівень мешканців;

брак методичних рекомендацій та сучасних типових проектів благоустрою;

старіння житлового фонду та інженерних мереж;

невміле використання сучасних матеріалів;

невідрегульованість дій між гілками влади, бюрократизм, перевищення депутатських повноважень у вирішенні архітектурно-естетичних завдань;

низька активність з культурно-естетичного виховання молоді;

наявність складних обмежень (гірничі відвали, шахти тощо), що перебувають у межах міст і створюють проблеми для ефективної організації благоустрою;

невміле використання спеціалістами існуючого ландшафту та природних умов міста;

брак єдиного стилю міста.

Перелічені учасниками семінарів проблеми міста, що стосуються питань його благоустрою та естетичної привабливости, можна згрупувати у такі групи причин:

1. Обумовлені недосконалістю законодавства та нерозробленістю місцевих регуляторних актів (брак містобудівного кадастру, типових рекомендацій з використання міських територій приватними інвесторами, хоч добре розроблені положення питання оренди приміщень, брак механізмів реалізації окремих нормативних актів, протистояння міської влади та районної адміністрації, неефективна взаємодія влада — інвестор — громада, а також взаємодія нових формувань співвласників з комунальними службами).

2. Спричинені невідрегульованістю земельно-містобудівних відносин (нерозмежованість земель державної та комунальної власности, самовільне захоплення земель, брак територіальних резервів у багатьох містах, наявність природних обмежень).

3. Пов'язані з економічно-фінансовими механізмами реалізації заходів з естетизації міст (брак коштів, у тому числі на оновлення документації, проблема розпорядження коштами).

4. Недосконалість кадрової політики, низький рівень професіоналізму фахівців та місцевої влади (брак спеціальних навчальних закладів, низька зарплата спеціалістів органів місцевого самоврядування та відсутність інших форм стимулювання, брак системи підвищення кваліфікації, низька соціальна привабливість професії, брак перспективних планів підготовки місцевих спеціалістів).

5. Брак системно оновленої документації (невідкоригованість генпланів, недостатня нормативно-методична база, брак конкуренції на проектування у малих містах, брак типових рекомендацій та проектів з благоустрою та комплексних програм естетизації міст, складна система погоджень проектної документації).

6. Пов'язані з культурою та ментальністю мешканців (нерозуміння з боку громади важливости питань естетики середовища, низька побутова культура, наявність марґінальних верств населення, проблема вільного часу молоді та її залучення до суспільно корисної праці, зменшення у шкільних програмах курсів з естетичного виховання молоді та співжиття у громаді).

7. Обумовлені особливостями міської забудови та умов розміщення міст (потреба функціонального переосвоєння та підвищення естетичности промислових територій, старіння житлового фонду, збереження історичного середовища, транспортні проблеми, техногенний захист територій).

Причини низького стану благоустрою міст можна згрупувати і в такі, що отримані спадково (від минулих часів), вікові (обумовлені старінням мереж та обладнання), інфіковані з інших сфер у сферу містобудування, архітектури та міського дизайну, а також такі, що викликані непрофесійними діями спеціалістів.

Проблеми можуть бути згруповані навколо питань естетики: історичних (центральних) частин міст, нових районів, промислових зон, громадських територій, районів індивідуальної забудови, а також приміських територій. Проте переважно вони концентруються навколо питань озеленення, благоустрою, розміщення малих архітектурних форм, зовнішньої реклами та монументально-декоративного мистецтва.

Для підвищення естетичної привабливости й усунення проблем та суперечностей доцільно оцінити наявний естетичний потенціал міст і здійснити такі заходи:

1. Змінити ставлення професіоналів до проблем естетизації міста, яке має пронизувати всі етапи містобудівної діяльности, починаючи від рішень генерального плану та закінчуючи питаннями експлуатації міського середовища.

2. Поліпшити фінансовий стан служб (розширення самостійности комунальних підприємств для заробляння коштів за надані послуги, акумулювання залучених коштів та визначення пайової участи).

3. Узгодити взаємодію гілок влади (розробити алгоритм діяльности та ввести ієрархію служб, завершити розробку місцевих правил забудови та використання територій, ввести систему єдиного вікна, укласти угоду про взаємодію між міською владою та районною адміністрацією).

4. Поліпшити кадрове забезпечення служб, відповідальних за естетику міст (перегляд посадових окладів, функціональних обов'язків та службового підпорядкування, збільшити обсяг підготовки спеціалістів для органів місцевого самоврядування, відновити інститут підвищення кваліфікації для спеціалістів містобудування та архітектури).

5. Привести інженерну інфраструктуру у відповідність до сучасних вимог (системний та узгоджений перехід на сучасні системи опалення і життєзабезпечення, впорядкування транспортної інфраструктури та паркувань автомобілів).

6. Поліпшити інформованість населення (введення рубрик у місцевих газетах, впровадження нових форм співпраці з громадою, розширення

форм дозвілля молоді, введення спецкурсу з естетики середовища у шкільних програмах).

Проблема благоустрою та естетизації міського середовища комплексна і охоплює діяльність служб архітектури, зеленого господарства, інспекцій архітектурно-будівельного нагляду, комунального господарства, дільничних інспекторів, підприємств з благоустрою міст, а також санітарно-екологічних та землевпорядних служб, пожежної та державної автоінспекцій. Відповідно ефективна реалізація пропонованих заходів можлива лише за умов системного підходу, який можна здійснити у межах комплексної програми благоустрою та естетизації міста, яка має розроблятись на нових методологічних засадах.

Нині недоцільно поглиблено аналізувати програми, які розроблялись для міст України в умовах планової економіки та адміністрування. Більшість принципових положень цих документів застаріли і стали надбанням історії.

У нових умовах для міст також розроблено численні програми (наприклад, комплексні програми створення вільних економічних зон, а також локальні програми — освітлення міст, реконструкції будинків перших масових мерій, розвитку житлового будівництва, обслуговування житла, встановлення шатрових покрить на будинках, освоєння горищ та підвалів, розміщення автозаправок, розвитку туризму, реконструкції та збереження історичних центрів, реформування системи водопостачання, організації системи очистки та системи біотуалетів тощо).

Аналіз наявних програм у містах вказує, що більшість із них стосуються питань озеленення, усунення побутових відходів та організації сміттєзвалищ, техногенної безпеки та захисту населення. На жаль, не виявлено міст, де розроблено комплексну програму естетизації міського середовища. Розроблено лише правила благоустрою території, а для окремих поселень — місцеві правила забудови та використання території, локальні схеми розміщення малих архітектурних форм, організації реклами та встановлення вивісок у містах, порядок проектування та спорудження творів монументально-декоративного мистецтва. Проте вони орієнтовані на інші цілі і можуть виступати лише окремими складовими комплексної програми естетизації міського середовища.

Метою програми благоустрою та естетизації міського середовища є підвищення його комфортности. Завдання програми такі:

розробити нормативні правові акти місцевого значення, що торкаються питань благоустрою та естетизації міст;

запропонувати архітектурно-планувальні вирішення естетизації міста;

здійснити економічно-фінансове обґрунтування;

забезпечити координацію зусиль відділів з реалізації заходів благоустрою;

забезпечити розширену участь громадськости.

Програма естетизації міського середовища має охоплювати шість підпрограм: зовнішнє освітлення; комплексний благоустрій; розміщення та організація малих архітектурних форм; монументально-декоративне мистецтво у місті; зовнішня реклама; озеленення міста.

Програма повинна розроблятись на принципах системности, проблемної орієнтованости та реалістичности. Принцип системности передбачає

системний розгляд юридично-правових, економічно-фінансових, архітектурно-містобудівних та адміністративно-управлінських аспектів, а також участи громади у розробці та реалізації програми. Відповідно доцільно виділити у програмі благоустрою та естетизації міського середовища підготовчий та верішальний етапи, а також такі розділи:

1. Нормативно-правові основи програми (закони України, типові правила, місцеві регуляторні акти стосовно усіх аспектів благоустрою та естетизації міст — малих форм, реклами, монументів, озеленення, благоустрою та міського дизайну).

2. Архітектурно-містобудівні аспекти програми (концепція розміщення елементів реклами та монументів, єдині підходи до архітектури та міського дизайну тощо).

3. Економічно-фінансові засоби реалізації програми (міський бюджет та позабюджетні кошти, залучення приватних інвестицій тощо).

4. Адміністративно-управлінські механізми реалізації програми (функціональні обов'язки та участь окремих служб міста).

5. Участь громадськости у розробці та реалізації програми.

Окрім того, програма має бути проблемно орієнтованою. Розв'язання проблем може бути послідовним або одночасним. Доцільно виділити такі етапи: виявлення проблем, їх класифікація та ранжування, аналіз взаємопов'язаности та взаємообумовлености проблем, причинно-наслідковий аналіз їх виникнення, виявлення ключових проблем першочергового розв'язання.

Програма має бути реалістичною, тобто ґрунтуватись на можливостях та потенціалі міст (людському, функціональному, ресурсному), відображати реальні фінансові можливості міста. Структуру програми можна відобразити у вигляді таблиці.

Таблиця 1

Програма естетизації міського середовища

Підпрограми / **Складові**		**Благоустрій**	**МАФ** *(малі архітектурні форми)*	МДМ *(монументально-декоративне мистецтво)*	**Реклама**	**Озеленення**	**Освітлення**
1		2	3	4	5	6	7
1.	**Юридично-правові**						
2.	**Архітектурно-містобудівні**						
3.	**Економічно-фінансові**	X					
4.	**Адміністративно-управлінські**						
5.	**Участь громади**						

Спинимось на характеристиці окремих складових програми. Так, економічно-фінансову складову стосовно організації благоустрою (гніздо 2×3) доцільно відобразити у вигляді таблиці.

Таблиця 2

Економічно-фінансова складова організації благоустрою

Назва заходу	Характеристика об'єкта	Проектування		Капіталовкладення у захід
		Вартість	Термін	

Окрім того, економічно-фінансовий розділ програми має включати Інвестиційний каталог (перелік інвестиційних проектів та їх характеристика).

На завершення виділимо вимоги до формування складу групи з розробки програми. До неї доцільно включити міського голову чи його заступника, головного архітектора, завідувача відділу комунального господарства, представників служб зеленого господарства та землеустрою, юридичного відділу, міської автоінспекції, комунальних підприємств, відділу підприємництва, голів депутатських комісій, представників громадських фондів та голів комітетів мікрорайонів.

Методики прийняття конкретних рішень стосовно окремих складових програми загалом розроблені. Проте їх потрібно переглянути під кутом зору взаємного узгодження пропозицій.

Сформульовані у статті підходи і структура методичного забезпечення розробки комплексної програми естетизації міського середовища придатні для практичної роботи. Надалі завдання полягає у розробці на єдиній методологічній основі цих програм та їх адаптації у містобудівну діяльність.

Mykola HABREL'

GENERAL METHODOLOGY OF CITY DESIGN IMPROVEMENT

The author demonstrates the significance of city design and aesthetic potential of cities in working up the strategy of their development. Special attention is given to the principles of development of programs for city design improvement. A number of measures aimed at improvement of city design and eradication of problems in the sphere are suggested. The author comes to the conclusion that an integrated program of improvement of city design should be carried out on the principles of methodicalness, orientation towards the problem and realism.

ОНУФРІЇВСЬКИЙ ПЕЧЕРНИЙ КОМПЛЕКС У ЧЕРНІГОВІ: ДО ПИТАННЯ ХРОНОЛОГІЧНОЇ АТРИБУЦІЇ

1811 р. побачила світ стаття директора Чернігівської чоловічої гімназії та водночас любителя місцевих старожитностей М. Маркова „О достопамятностях Чернигова“, у якій згадуються чи не вперше в літературі Онуфріївські печери, які містилися напроти Троїцького монастиря — східніше в ліску, що належав останньому[1]. Автор повідомлення висловив здогад про зв'язок печер з чернігівським єпископом Онуфрієм, про якого мовиться у літописі під 1147 р. з нагоди висвячення у митрополичий сан Клима Смолятича. Утім, на такому зближенні М. Марков не наполягав з огляду на брак будь-яких свідчень про походження цих невеликих давніх печер[2]. Щоправда, зібраний сучасним чернігівським краєзнавцем Г. Кузнецовим у 1983 р. на території ймовірного розташування означеного печерного комплексу — на одному з виступів-відрогів Болдиногірського масиву, по вершині якого пролягає вулиця Віхніна („ідеальному місці для риття печер“[3]),— археологічний речовий матеріал засвідчив вірогідність існування тут у давньоруський час цегляної церкви[4]. Додаткові усні свідчення мешканців цього мікрорайону міста про неодноразові виявлення на територіях їхніх садиб людських поховань, що були здійснені за християнським обрядом, залишків будівельних матеріалів (уламків цегли), свідчення про провали ґрунту й виявлення підземних ходів, урешті-решт, повідомлення самого Г. Кузнецова про відкриття, внаслідок провалу ґрунту, на означеному виступі з боку вулиці Толстого довгого підземного ходу дали можливість дослідникові підземель Чернігова й околиці В. Руденку також висловити припущення про існування у давнину на підвищенні між сучасними вулицями Толстого й Межовою печерного скиту, „який, подібно до монастиря на вул. Сіверянській, входив до складу чернігівського Болдиногірського монастиря Пресвятої Богородиці — Лаври, про яку повідомляє „Повість минулих літ“ у зв'язку з приходом до Чернігова преподобного Антонія Печерського і яка припинила своє існування після монголо-

---

[1] [Марков М. Е.] О достопамятностях Чернигова // Об успехах народного просвещения.— Санкт-Петербург, 1818.— № XLI.— С. 14.

[2] Там само.

[3] Руденок В. Я. Тайны монастырских подземелий: История подземелий Черниговского Троицкого Ильинского монастиря.— Чернигов, 1999.— С. 34.

[4] Там само.

татарської навали"[5]. *Водночас дослідник застеріг про необхідність додаткових досліджень, аби підтвердити таку думку.*

Щодо можливости існування якихось культових, зокрема й печерних, об'єктів на означеній території Болдиногірського масиву сперечатись не доводиться. У нас немає підстав не довіряти й проведеній чернігівськими дослідниками атрибуції зібраного підйомного археологічного матеріалу. Одначе дивує, що ні М. Марков, ні Г. Кузнецов, ні тим паче В. Руденок при спробах визначення часу постання й функціонування згаданих Онуфріївських печер не взяли до уваги факту зберігання у Троїцькому соборі — при жертовнику головного престолу (при чудотворному образі Богоматері Троїцько-Іллінської) у срібному ковчезі — мощів св. Онуфрія: руки „разом з іншими дрібними часточками"[6], *урешті, не вдалися до аналізу зображень на графічній рамці титульної сторінки другого видання книжки „Правило къ божественному причащенію...", що побачила світ 1720 р. у друкарні Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові,— зображень, серед яких і образ преподобного Онуфрія*[7] *(Іл. 1). А проте в цих релігійно-культових реаліях, головно в означеному зображенні, криється — і це позірно — розгадка „таємничої", за словами В. Руденка, пустині*[8].

Графічна композиція титулу, яку виконав відомий вітчизняний гравер Никодим Зубрицький, у верхній частині має зображення сцени коронування Марії; по обидва боки від центрального поля із заголовним текстом — постаті святих: преподобного Онуфрія та пророка Іллі (з відповідними підписами), а в нижній частині — краєвид монастирського комплексу. Для висвітлення зголошеної теми найсуттєвішими тут є дві обставини. Зображений преподобний є, безсумнівно, образом Онофрія / Онуфрія Великого Єгипетського. Це однозначно засвідчує іконографія, у першу чергу такі особливості зовнішньої подоби святого, як оголеність, довгі борода й волосся, листяне покриття-вінок на чреслах, а також характерна атрибутика: символи царської влади (жезл і корона) під ногами, фінікова пальма (за фіґурою на другому плані)[9]. *Показове й досить реалістичне та детальне відтворення архітектурного краєвиду, що дає змогу достовірно ідентифікувати зображення кожної із споруд. Так, у крайньому храмі праворуч (під постаттю пророка Іллі) безпомилково вгадується Іллінська церква, по центру (під зображенням Новозавітної Трійці у сцені коронування Марії) — Троїцький собор. Наразі годі не зауважити відповідности в розташуванні між на-*

---

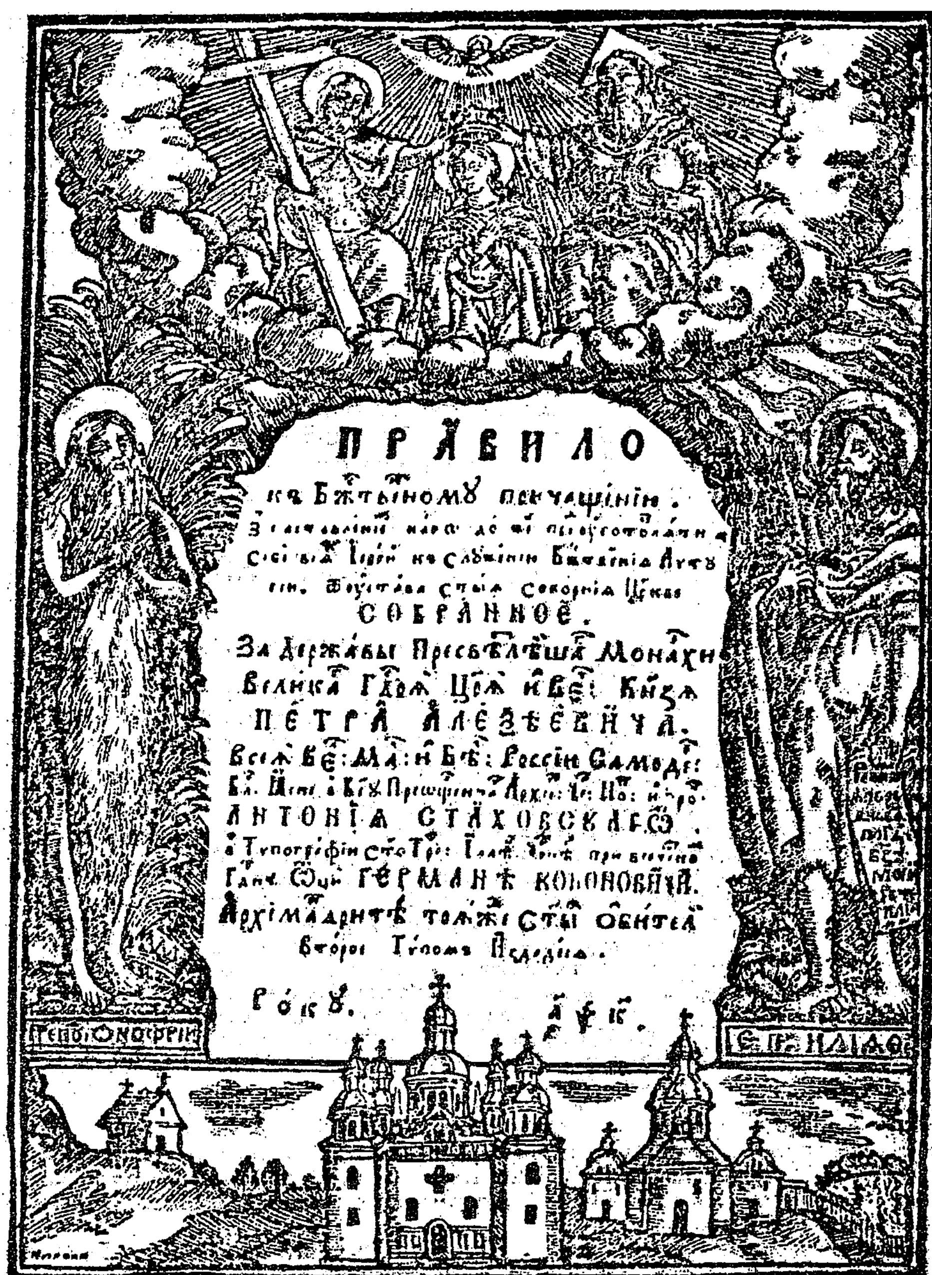
[5] Руденок В. Я. Тайны монастырских подземелий...— С. 34—35.

[6] [Марков М. Е.] О достопамятностях Чернигова.— С. 13.

[7] Попов П. Матеріали до словника українських граверів.— К., 1926.— С. 49—50; Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания // Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.— Москва, 1959.— Т. 3.— С. 300.

[8] До речі, В. Руденок з цією гравюрою, безсумнівно, ознайомлений, адже фраґмент її вміщено як ілюстрацію в його книжці (див: Руденок В. Я. Тайны монастырских подземелий...— [Ил.-вставка]). Але цей дослідник зосередив увагу лише на нижній частині форти — архітектурному краєвиді Троїцько-Іллінського монастиря, жодним словом не обмовившись про зображення у її горішніх частинах.

[9] Пор., наприклад, зображення св. Онуфрія Великого (поруч зі св. Петром Афонським) на рисунку другої половини XVIII ст. з кужбушка Києво-Лаврської іконописної майстерні (див.: Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог.— К., 1982.— С. 170, іл. 987) та на естампі початку XVIII ст. роботи І. Щирського (див.: Попов П. Матеріали до словника українських граверів.— С. 135, 137—138).



ПРАВИЛО
къ Бж҃твеному причащенію.

СОБРАННОЕ.
За Державы Пресвѣтлѣйшаго Монархи
Великаго Гдр҃я Цр҃я и Вел: Кн҃зя
ПЕТРА АЛЕѮѢЕВИЧА.
Всея Вел: Ма: и Бѣ: Россіи Самодер:
АНТОНІА СТАХОВСКАГО.
в Типографіи Стто Тро: Илл:
ГЕРМАНА КОЛОНОВИЧА.
Архимандрита тоежде Стыя Обители
Второе Типомъ Издадеся.
Року ҂аѱк.

1. Титульна сторінка другого видання книжки
„Правило къ Божественному причащенію..."
Друкарня Троїцько-Іллінського чернігівського монастиря. 1720 р.

званими святими образами й зображеннями присвячених їм храмових будов. Важливо при цьому, що така відповідність зображень не є одиничним випадком в оформленні титулів вітчизняних книжок, зокрема видань самого Троїцько-Іллінського монастиря, на фортах яких доволі часто — за спостереженнями Т. Каменєвої та Г. Логвина — можна бачити доволі реалістичний „архітектурний краєвид" того ж таки монастирського комплексу[10]*. Так, наприклад, композиція графічної рамки титульної сторінки „Нового Завіту" 1717 р. видання Троїцько-Іллінського монастиря (повторена на титульній сторінці третього видання „Правила..." 1745 р.*[11]*) зорганізована — при всіх позірних відмінностях щодо аналізованої рамки „Правила..." 1720 р., зосібна при дещо іншому персональному складі святих,— за тим же принципом*[12] *(Іл. 2). Подібно скомпоновано й титульну сторінку „Анфологіона..." новгород-сіверського видання 1678 р., у якому під образом Спаса Царя Небесного відтворено Спаський храм Спасопреображенського монастиря у Новгороді-Сіверському*[13]*, і титульну сторінку книжки „Триакафістний молитвослов..." чернігівського видання 1787 р., у якому під образом Старозавітної Трійці відтворено Троїцький собор*[14]*, і титульну сторінку Патерика Печерського видання Київської лаври 1661 та 1760 рр., у якому під образом Успіння Богородиці відтворено Успенський собор лаври, а поруч з постатями преподобних Антонія і Феодосія Печерських — входи до печер*[15]*. До цього*

---

[10] Каменева Т. Н. Черниговская типография...— С. 248, 252; Логвин Г. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль.— Москва, 1980.— С. 123.

[11] Рамки титульних сторінок „Нового завіту..." 1717 р. і „Правила..." 1745 р. (зрепродуковані в: Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI—XVIII ст.— К., 1990.— [Іл.] 316, 389) при загальній подібності іконографії не менш позірно різняться стилістикою, якістю виконання і навіть деякими іконографічними деталями. Крім того, на рамці титульної сторінки першої книжки немає авторського підпису, на відміну від другої книжки, що має при нижньому краю рамки ініціали „КГ". Це ніби дає підставу вважати названі графічні рамки витворами двох різних майстрів-граверів, що працювали в різний час, і говорити — щодо другого випадку — не просто про повтор, а про поліпшений варіант першого зображення. Одначе відомі примірники чернігівського „Нового Завіту" 1717 р., в яких графічна рамка титульної сторінки цілком тотожна рамці титульної сторінки „Правила..." 1745 р. (див., наприклад, примірник у Відділі рідкісної книги Державної історичної бібліотеки України у Києві). Відтак титульну сторінку примірника „Нового завіту", оприлюдненого Г. Логвином, доводиться розглядати як анонімний, дещо спрощений і одночасний повтор титульної сторінки гравера „КГ". Існування двох варіантів оформлення першої сторінки книг чернігівського „Нового завіту" 1717 р. відзначає Т. Каменева (див.: Каменева Т. Н. Черниговская типография...— С. 298). Примірники із зображенням Старозавітної Трійці на звороті сторінки мають титульну рамку майстра „КГ" (пор. примірник з Державної історичної бібліотеки України у Києві), натомість примірники із зображенням герба гетьмана І. Скоропадського на звороті першої сторінки мають титульну рамку саме спрощеного вигляду без авторського підпису. Таким чином, у випадку видання „Нового Завіту" 1717 р. можна говорити про два наклади,— дещо відмінні між собою художньою якістю форти.

[12] Логвин Г. Чернигов...— С. 120—121, 123; Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів., 1984.— Кн. 2, ч. 1 (1701—1764).— С. 69, 86.

[13] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Кн. 1 (1574—1700).— С. 93; Логвин Г. Чернигов...— С. 190, 196.

[14] Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI—XVIII ст.— К., 1990.— [Іл.] 515.

[15] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 1.— С. 73—74, 77; Кн. 2, ч. 1.— С. 115, 118. Щоправда, інколи трапляється неузгодженість розташування фігур святих і пов'язаних з ними архітектурних об'єктів. Так, порівняння зображень печер-

НОВЫЙ ЗАВѢТЪ
сієстъ
ЄѴАІЄ.
или
Благовѣствованіє Гда Бга и
Спса нашего Іиса Хрта.
Благословеніємъ ... Преосщ. Архієп: Чр. Нов: ...
АНТОНІА СТАХОВСКОГО
Тщаніємъ же Всечестнагω Архимандрити
ІЄРМАНА КОНОНОВИЧА
у Типографіи Сто Троцкой Илї: Черн: первы
ТУПОМЪ ИЗДАННЫИ.
Року аѱзі.

2. Титульна сторінка „Нового Завіту“.
Друкарня Троїцько-Іллінського чернігівського монастиря. 1717 р.

переліку можна долучити й титульну сторінку „Книги житія святих“ київського видання 1764 р., на якій образ Успіння Богородиці (у нижньому рівні графічної рамки) вміщено між зображеннями Успенського собору й Великої лаврської дзвіниці[16].

Зваживши на ці та інші подібні приклади[17], *можна ствердно говорити про існування певного типу оформлення титульних сторінок вітчизняних видань XVII—XVIII ст. і про більш-менш сталу традицію їх використання, насамперед у київсько-лаврській та новгород-сіверській / чернігівській друкарнях*[18]. *А отже, цілком реально припустити існування у 1720 р. (чи близько цієї дати) на одному з виступів-відрогів Болдиногірського масиву, поблизу Троїцького собору та Іллінської церкви, порівняно невеликої за розміром культової споруди (церковці чи каплиці); споруди, присвяченої преподобному Онуфрію Великому, адже її зображення розміщено Н. Зубрицьким на гравірованій рамці безпосередньо під постаттю цього святого (так само, як, нагадаємо, зображення Іллінської церкви під постаттю пророка Іллі). Це тим вірогідніше, що аналізований архітектурний краєвид достатньо реалістичний: у центральній більшій споруді безпомилково вгадується Троїцький собор, а у меншій, розташованій праворуч,— Іллінська церква. Така обставина, вочевидь, вельми істотна для обговорюваної проблеми. До речі, значна кількість (якщо не переважна більшість) графічних відтворень архітектурних об'єктів на згаданих титульних сторінках має достатньо високий ступінь історичної достовірности, що робить їх важливим джерелом для дослідження історії вітчизняної архітектури*[19]. *Прина-*

них комплексів на титульній сторінці книжки „Імнологія...“ видання Київської лаври 1630 р. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 1.— С. 49, 51) з підписними зображеннями Ближніх і Дальніх печер на титульній сторінці книжки Йоана Золотоустого „Бесіди...“ видання Київської лаври 1623 р. (див.: Там само.— С. 41—42), виявляє, що в першому з цих видань постать Феодосія (що ліворуч) розміщено поряд з Ближніми (Антонієвими) печерами, а постать Антонія (що праворуч) — поряд з Дальніми (Феодосієвими) печерами.

[16] Києво-Печерський державний історичний історико-культурний заповідник. Стародруки XVI—XVIII ст.: Каталог / Автор тексту та упор. М. М. Кубанська-Попова.— К., 1971.— [Іл.] 39.

[17] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 1.— С. 96—97, 106—107; Кн. 2, ч. 1.— С. 46, 59, 110, 113; Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи.— К., 1982.— С. 246—247; Логвин Г. Н. З глибин...— [Іл.] 249, 284. Подібне поєднання образу Христа, святих і зображень храмів, що присвячені їм, зреалізоване й на графічному краєвиді-панорамі 1699 р. Крехівського монастиря (див.: Січинський В. Архітектура Крехівського монастиря по деревориту 1699 року.— Львів, 1923.— С. 5—7 і далі; див. також: його ж. Архитектура в стародруках.— Львів, 1925.— С. 18—19.— Табл. XX—XXII).

[18] В інших центрах вітчизняного друкарства подібний тип оформлення титульних сторінок або взагалі не присутній, або не набув якогось помітного поширення (пор.: титульну сторінку видання львівського братства „Леітургікон“ 1759 р. Див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 2, ч. 1.— С. 110 (№ 2085), 113).

[19] Щодо цього слушні фахові міркування висловив свого часу відомий дослідник вітчизняної архітектури В. Січинський. У розвідці про архітектурні мотиви в українській гравюрі (головно книжковій) він, зокрема, зазначив таке: „Після розцвіту укр[аїнського] штихарства, починаючи від 1623 р. і до половини XVIII, маємо велику масу ілюстрацій з ріжноманітними архитектурними мотивами. Звичайно, що вартість сих штихів що до точної передачи самого предмету та техничної справності майстрів є ріжна. Але досить вказати на праці таких видатних укр[аїнських] штихарів, як Афанасій Клирик, Прокопій, Л. М., *Никодим Зубрицький* [виділено нами.— *Р. З.*], Діонісій Сінкевич, Іларіон Мигура, Леонтій Тарасович, Інокентій Щирський, Осип Гочемський — щоби відкинути всякий сумнів про „примітивність“ рисунків. А навіть такий гравер, як Ілія, володів доброю графичною техникою, а його „несправ-

гідно варто нагадати, що „натурні" зображення культових споруд у творчому доробку Н. Зубрицького не обмежуються аналізованим краєвидом Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові; різцеві цього автора належить, наприклад, і добре впізнаване зображення львівської братської Успенської церкви з вежею Корнякта в композиції „Успіння Богородиці" з унівського видання „Євангелія учительного" 1696 р.[20] *Врешті, не зайве відзначити, що це явище є відображенням загальної тенденції до більш-менш реалістичного відтворення краєвиду й середовища, зокрема архітектурного, що виявилася в іконографічній практиці вітчизняного мистецтва — як графіки, так і малярства — уже наприкінці XVI ст., а помітного поширення набула з середини XVII ст.*[21]

Архітектурні форми споруди під постаттю св. Онуфрія на титульній сторінці другого чернігівського видання книги „Правила...", при порівняно невеликих загальних розмірах, ще й доволі прості: прямокутний об'єм перекритий двосхилим дахом, на вершинах обох трикутних фронтонів височать хрести, із західного боку видніються прямокутні двері й невелике прямокутне віконце посеред фронтону. За зовнішнім виглядом споруда найбільш подібна до зображень культових будов над входами до Ближніх і Дальніх печер Святоуспенського монастиря у Києві, що відтворені при образах преподобних Антонія й Феодосія Печерських на титульній сторінці книжки „Акафісти..." видання Київської лаври 1625 р.[22]*, та до будови з хрестом, представленої на гравюрі з образом Феодосія Печерського-виноградаря, що входила в ілюстративний ряд книжки Лазаря (Барановича) „Трубы на дни нарочитыя праздников..." видання Київської лаври 1674 р.*[23]*, що може бути також каплицею над входом до Дальніх (Феодосіївських) печер (Іл. 3—5). Щоправда, ці зображення роботи гравера Іллі виглядають узагальненими, ба навіть*

ність" можна пояснити тим, що він виконав значну скількість замовлень, понад 200 дошок. Невикінченість деяких штихів пояснюється також тим, що їх вирізували не самі майстри-рисувальники „знаменщики", але „різчики", що по рисунку різали на досках.— Але й самі твори говорять за те, що архитектура передана тут досить точно [...] [Вони] стануть важним чинником для пізнаня і дослідженя стародавньої укр[аїнської] архитектури [...] Історичне значіня сих останніх величезне" (див.: Січинський В. Архитектура в стародруках.— С. 3, 5 і далі). Це спостереження цілком поділяє сучасний дослідник вітчизняної графіки XVII—XVIII ст. В. Фоменко (див.: Фоменко В. Архітектура в київській гравюрі XVII—XVIII століть // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. CCXXVII.— С. 296—305).

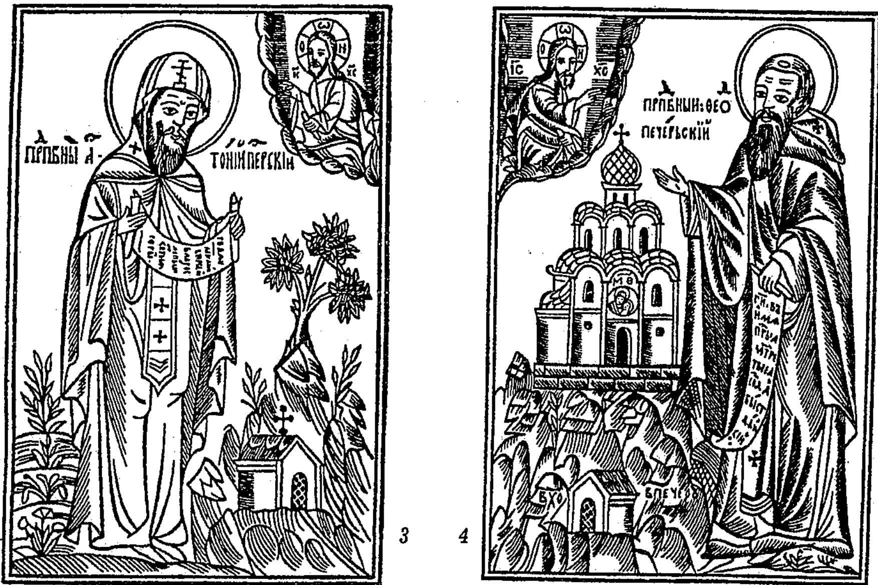
[20] Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу.— К., 2003.— С. 206.

[21] Миляева Л. С. Росписи Потелича: Памятник украинской монументальной живописи XVII века.— Москва, 1971.— С. 11; Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 257—260; Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej.— Gdańsk, 2000.— S. 131—149; Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах...— С. 103—104. Показові для теми, зокрема, ікони св. Онуфрія Великого зі зображеннями Онуфріївського монастиря в Лаврові під Старим Самбором на Львівщині (див.: Мицько І. Про початки Святоонуфріївського монастиря у Лаврові // Лавра.— 1999.— № 6.— С. 29; Сидор О. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво // Там само.— С. 39—40; Ikony ze zbiorów Muzeum okręgowego w Przemyślu.— [Kraków, 1981].— [Il.] 24).

[22] Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв.: Каталог изданий...— [Москва, 1976].— Вып. I: 1574 — I половина XVII в.— С. 21, 178, 180.— [Ил.] 395, 397.

[23] Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв.: Каталог изданий...— [Москва, 1981].— Вып. II.— Т. 1: Киевские издания 2-й половины XVII в.— С. 20, 227.— [Ил.] 1499.

стилізованими (як, до речі, й зображення Успенського собору при поставі преподобного Феодосія Печерського у першому випадку) порівняно з іншими відомими графічними відтвореннями архітектурних об'єктів поряд чи над київськими печерами, як, скажімо, на нижньому регістрі титульної сторінки книжки „Бесіди... Йоана Золотоустого...“ видання 1623 р. та на титульній сторінці книжки „Імнологія...“ Тараса Земки видання 1630 р. тієї ж таки Київської лаври[24]*. Але й з останніми графічними відтвореннями наземних культових будов печерних комплексів Успенського монастиря Києва, головно з відтвореннями будови над Антонієвими (Ближніми) печерами, аналізована чернігівська культова споруда має певні спільні риси: порівняно невеликий розмір, чотирикутний об'єм, прості пластичні архітектурні форми.*



3—4. Образи святих Антонія та Феодосія Печерських з книжки „Акафісти“.
Друкарня Києво-Печерської лаври. 1625 р.

Крім того, подібність між порівнюваними об'єктами простежується й на рівні теренової локалізації їх, властиво, характеру ландшафтів, у яких вони розміщені. Чернігівська споруда, як видно на тій-таки титульній гравюрі з „Правила...“ 1720 р., стояла на пагорбку під крутим схилом гори. Саме в такому природному середовищі розташо-

[24] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 1.— С. 41—42, 49, 51. Щоправда, печерні комплекси іноді зображалися цілком умовно у вигляді самих входів-отворів у пагорбах/горах (див., наприклад, згадані вже титульні сторінки „Патерика Печерського“ видання Київської лаври 1661 та 1760 рр.).

вувалися й наземні споруди київських печерних комплексів (див. титульну сторінку „Бесід... Йоана Золотоустого..." 1623 р., титульну сторінку гравера А:К: „Євхологіона" видання 1708 р.[25]*). Якщо при цьому зважити на відтворення аналізованої будови (на гравюрі) поряд з Троїцьким собором та Іллінською церквою, що однозначно виказує її зв'язок, принаймні тереновий, із комплексом Троїцько-Іллінського мо-*

5. Успенський собор, Антонієві та Феодосієві печери. Долішня частина рамки титульної сторінки книжки „Бесіди... Йоана Золотоустого..." *Друкарня Києво-Печерської лаври. 1623 р.*

настиря, а також на брак поки що відомостей про будь-яку іншу культову пам'ятку на честь преподобного Онуфрія Великого поблизу названого собору й церкви, опріч відомостей про ті ж таки Онуфріївські печери, то цілком реально пов'язати її (аналізовану культову будову) з названим печерним комплексом, який, безсумнівно, мав — мусив мати, зважаючи на численні типологічні паралелі,— і якісь наземні споруди. Таке визначення підтверджується й хронологічною наближеністю дати іконографічного джерела (гравюри титульної сторінки „Правила..." 1720 р.) до часу побутування усних переказів місцевого люду про означені печери,— переказів, що були зафіксовані М. Марковим[26]*. Заледве аби народна пам'ять зберегла відомості про печерний комплекс ще давньоруського часу, який припинив своє існування в середині XIII ст. Перекази кінця XVIII — початку XIX ст., найвірогідніше, стосувалися комплексу, що постав у значно пізніший час. Водночас слід зауважити, що, судячи з розташування (на графічному краєвиді) Онуфріївської каплиці/церковці стосовно Троїцького собору й Іллінської церкви, а саме крайньої ліворуч від останніх будов, які відтворені строго із західного боку, на другому боці яруги, що видніється на графічному зображенні також ліворуч від собору, вона (названа каплиця/церковця) стояла саме на тому місці, де В. Руденок локалізував „таємничу" Онуфріївську „пустинь". Тобто стояла на одному з виступів-відрогів, точніше, на одно-*

[25] Логвин Г. Н. З глибин...— [Іл.] 283.

[26] Руденок В. Я. Тайны монастырских подземелий...— С. 33.

му з уступів відрогу Болдиногірського масиву, між сучасними вулицями Толстого (яка пролягла на місці давньої яруги) й Межовою.

Коли саме почав функціонувати цей чернігівський, присвячений преподобному Онуфрію Великому, печерний культовий об'єкт, коли припинив існування — нічого конкретно не відомо, принаймні нині. Сьогодні доступна лише одна певна часова віха — 1720 рік, упродовж якого він уже й ще діяв. Утім, якщо відсутність зображення преподобного Онуфрія, а головне, наземної культової споруди (надпечерного? храму/каплиці) на його честь у композиції графічної рамки титульної сторінки „Нового Завіту“ 1717 р. видання друкарні Троїцько-Іллінського монастиря** є вказівкою на відсутність Онуфріївських печер у системі цього монастирського комплексу, то в такому разі можна послуговуватися ще однією часовою віхою — 1717 роком як приблизним показником нижньої хронологічної межі історії обговорюваного печерного об'єкта. Наголосимо — приблизним, бо таке припущення не позбавлене контраверсійности. По-перше, останнє графічне зображення не мало, звісно, обов'язково відображати повну картину стану розвитку Троїцько-Іллінського монастиря у зазначений рік. По-друге, не можна оминути й того факту, що деякі гравюри з названого чернігівського „Нового Завіту“, властиво, гравюри роботи Н. Зубрицького, датовані 1701 і 1710 рр.[27], що дає змогу припускати можливість появи й рамки титульної сторінки раніше року видання самої книжки. По-третє, слід зважити й на характер архітектурних форм культової будови, відтвореної на гравюрі Н. Зубрицького. Форми ці доволі строгі й тяжіють до архітектурного стилю XVII ст. Поява цієї церковці/каплиці наприкінці XVII чи на початку XVIII ст. тим вірогідніша, що будівництво Троїцького монастиря, у безпосередній близькості (в системі?) до якого перебував аналізований культовий об'єкт, розпочалося 1672 р., а головна споруда монастиря — сам Троїцький собор — зводилася впродовж 1679—1689 рр., оздоблювальні ж роботи у ній тривали до 1695 р.[28] Крім того, є й інші, опосередковані, вказівки, що схиляють до думки про ранішу появу Онуфріївських печер у Чернігові.*

Маємо на увазі, зокрема, вияви шанування Онофрія / Онуфрія Великого у Чернігові й околиці, що стосуються останньої чверти XVII — початку XVIII ст. Це насамперед заснування (з ініціативи та безпо-

---

* До речі, титульна рамка першого чернігівського видання „Правила...“ (1714) цілком відрізняється від рамки другого аналізованого видання 1720 р.

** На майже тотожних графічних композиціях титульних сторінок названих видань так само є сцена коронування Марії з Новозавітною Трійцею (у верхньому регістрі) та відповідне їй зображення Троїцького собору (у нижньому регістрі), відтворена постать пророка Іллі та відповідне їй зображення Іллінської церкви (у нижньому регістрі ліворуч), а замість преподобного Онуфрія Великого відтворено преподобного Антонія Печерського й відповідні наземні споруди печерного комплексу на його честь (проглядаються за фіґурою святого ліворуч на дальньому плані).

[27] Новый завет сї єсть Євангеліє...— [Чернігів], 1717. Див. заставки: евангеліст Матвій, 1701; евангеліст Лука, 1710; Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжного мистецтва...— Кн. 2, ч. 1.— С. 30—31.

[28] Логвин Г. Чернигов...— С. 112—114, 117; Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог.— К., 1986.— Т. 4.— С. 274—276.

середньої участи І. Щирського монаха-старця і відомого гравера) й освячення в 1711 р. поблизу Любеча Онуфріївського скиту як складової „відновленого“ місцевого монастиря Антонія Печерського[29], а також піднесено-похвальний текст про преподобного у згаданому новгород-сіверському „Анфологіоні...“ з передмовою того-таки Л. Барановича, виданому 1678 р.[30], згадка про святого у книжці Йоаникія Галятовського „Души люде(и) умерлы(х)...“, виданій 1687 р. друкарнею Троїцького монастиря[31]. Між іншим, до приїзду в Чернігів Й. Галятовський — видатний вітчизняний письменник-полеміст, проповідник, культурний діяч — видав у Львові 1665 р. третій варіант своєї широковідомої книжки „Ключ разуменія...“, у якій умістив два розлогих пишномовних казання про Онуфрія Великого[32]. А отже, не виключено, що виявлений у казаннях пієтет до християнського подвигу Онофрія / Онуфрія Великого Й. Галятовський міг зреалізувати у Чернігові, де став настоятелем Єлецького монастиря[33], й не лише — укотре — через друковане слово, а й іншими способами (зважаючи на своє становище й авторитет). Урешті, пам'ятаючи про тісні й повсякчасні культурні зв'язки Чернігова з Києвом, зокрема впродовж указаних століть, немало важить і факт появи саме на зламі XVII—XVIII ст. Онуфріївської церкви в системі Києво-Печерської лаври. Ця церква піднеслася над однією з веж новостворюваних оборонних мурів „верхньої лаври“[34] і тереново є наближеною до комплексу Ближніх (Антонієвих) печер лаври[35].

Водночас цілком позірно, що наведені додаткові факти й спостереження не мають сили, так би мовити, „прямої дії“, більше того — переважно не є однозначними. Так, зокрема, сам факт існування різнодатованих гравюр у „Новому Завіті“ 1717 р. не виключає можливости й іншого часового розкладу щодо датування рамки титульної сторінки, а тяжіння архітектурних форм Онуфріївської церковці/каплиці, зображеної на титульній сторінці „Правила...“ 1720 р., до будов XVII ст. аж ніяк не заперечує вірогідности побудови її упродовж перших десяти-

---

[29] [Милорадович Г. А.] Любеч, Черниговской губернии, Гродненского уезда: Родина преподобного Антония Печерского.— Москва, 1871.— С. 21; Историко-статистическое описание Черниговской епархии.— Чернигов, 1874.— Кн. шестая.— С. 215; Картины церковной жизни Черниговской Епархии из IX веков ее истории.— К., 1911.— С. 34.

[30] Анфологіон...— Новгород-Сіверський, 1678.— С. 491—497.

[31] [Галятовський І.] Души люде(и) умерлы(х)...— Чернігів, 1687.— С. 7—7 зв.

[32] [Галятовський І.] Ключ разуменія...— Львів, 1665.— С. 464—478 зв.

[33] „Ключ розуміння“ Іоаникія Галятовського — видатна пам'ятка української мови XVII ст. // Галятовський І. Ключ розуміння / Підг. до видання І. П. Чепіга.— К., 1985.— С. 8—9.

[34] Памятники градостроительства...— К., 1983.— Т. 1.— С. 59—60.

[35] Про те, що такий стан речей не був випадковістю, а закономірністю, в основі якої лежали певні змістові, богословські настанови, засвідчує одна з гравюр „Требника“ видання 1646 р. Київської лаври, на якій Онуфрія Великого зображено поруч з Антонієм Печерським (див.: Украинские книги кирилловской печати...— Вып. I.— С. 373). Це ж доводить, вочевидь, і факт теренового (й ідейного?) зближення Онуфріївського печерного скиту з Антонієвими печерами при Іллінській церкві в Чернігові. До речі, у новгород-сіверському „Анфологіоні“ (1678) Онуфрій представлений як „великий светильник, основание пустынных: || верхъ преподобных, правилом Иночествующих...“ (див.: Анфологіон...— С. 496 зв.— Глас Ѕ), а в одній з духовних пісень XVIII ст. на честь Онуфрія Пустиножителя, що зібрані в почаївському „Богогласнику“, стверджується думка про нього як про одного з перших іноків, подібного до Антонія Великого (див.: Богогласник.— Почаїв, 1791.— С. 213—214).

літь XVIII ст. тощо. Двозначність такого фактажу допускає, закономірно, й певну варіативність при визначенні часових меж існування чернігівського Онуфріївського печерного комплексу, принаймні на початковому етапі його історії (до 1720 р.): мінімум у межах якогось певного (наразі достеменно не визначеного) проміжку першої чверті XVIII ст., максимум у межах проміжку приблизно від кінця XVII до певної часової віхи XVIII ст. (але не раніше 1720 р.). Можливо, припинення існування аналізованого комплексу слід пов'язати із закриттям у 1786 р., згідно з указом Катерини II, любецького Онуфріївського скиту[36]*. Для віднаходження однозначнішої й конкретнішої відповіді щодо датування чернігівського печерського осідку на честь преподобного Онофрія / Онуфрія Великого необхідно залучити додатковий фактичний матеріал, а відтак не обійтися без нових пошуків. Але принаймні вже нині зрозуміло, що функціонування цього культового архітектурного об'єкта припадає не на період розвинутого середньовіччя, а на часовий проміжок приблизно від кінця XVII — початку XVIII — до другої половини 80-х рр. XVIII ст.*

Ростислав ЗАБАШТА

---

[36] [Милорадович Г. А.] Любеч, Черниговской губернии, Гродненского уезда...— С. 25; Картины церковной жизни...— С. 34. Цілком можливо, що закриття названих Онуфріївських печерних комплексів зумовлювалося не тільки й не стільки загальною політикою секуляризації, яку провадила центральна влада імперії, не конкретними економічними обставинами, а й прагненням тої ж влади до викорінення місцевих (українських) церковно-культурних традицій, зокрема культу св. Онуфрія Великого (про шанування святого в Україні див. також спостереження Ф. Титова: [Титов Ф.] Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606—1616—1721).— К., 1918.— Т. 1.— С. 103—104).

ІСТОРІЯ ВІДНОВЛЕННЯ УСПЕНСЬКОГО ХРАМУ У МІСТІ ВОЛОДИМИРІ-ВОЛИНСЬКОМУ

Чимала заслуга у збереженні до наших днів низки архітектурних шедеврів України належить дослідникам і шанувальникам старовини, діяльність яких припала на XIX ст. Предметом їх спеціального вивчення і збереження на українських землях під владою Російської імперії виступали пам'ятки церковної архітектури. Серед їх розмаїття на теренах сучасної Волинської области вчені особливу увагу звернули на дослідження і відновлення володимир-волинського Успенського собору. Ця подвижницька праця, що тривала впродовж усього XIX ст. і завершилася повною реконструкцією храму, і сьогодні залишається вражаючим прикладом наукової скрупульозности, громадського ентузіазму, зацікавлення у збереженні неординарної пам'ятки старовини, патріотизму, тобто тих важливих рис, без яких і тепер неможлива справді ефективна робота з охорони культурної спадщини.

Проблематика реконструкції Успенського собору міста Володимира-Волинського як унікальної пам'ятки зодчества XII ст. у тій чи іншій мірі була предметом уваги дослідників XX — початку XXI ст. Низки її аспектів торкалися П. Раппопорт[1], Л. Прибєга[2], Л. Гнатюк-Сосна[3], Н. Логвин[4], Ф. Мандзюк[5], В. Лісовський[6]. У їх працях ідеться про початки обстеження пам'ятки у XIX ст., внесок київських учених в обґрунтування потреби її відновлення, участь у цій справі світських і церковних кіл, стилістичні прийоми і форми, в яких здійснювалася відбудова цієї пам'ятки. Однак поза увагою дослідників залишилися питан-

---

[1] Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура.— Санкт-Петербург, 1993; його ж. Мстиславов храм во Владимире-Волынском // Зограф.— 1977.— № 7.— С. 17—22.

[2] Прибєга Л. В. Реставраційні реконструкції в пам'яткоохоронній практиці України // Праці Центру пам'яткознавства.— К., 1993.— Вип. 2.— С. 84—97.

[3] Гнатюк-Сосна Л. Дослідження монументального будівництва на терені Великої Волині в XIX—XX ст. // Архітектурна спадщина України. Вип. 3.— Ч. 2: Питання історіографії та джерелознавства української архітектури / За ред. В. Тимофієнка.— К., 1996.— С. 117—129.

[4] Логвин Н. До історії реставрації пам'яток в Україні кінця XIX — початку XX ст. // Там само.— Ч. 1: Питання історіографії та джерелознавства української архітектури.— С. 193—198.

[5] Мандзюк Ф. Г. Володимир-Волинський Свято-Успенський собор: Історичний нарис.— Луцьк, 2001.

[6] Лисовский В. Г. „Национальный" стиль в архитектуре России.— Москва, 2000.

ня переплетення мистецьких і політичних аспектів реконструктивних робіт, роль у їх проведенні спеціально організованої будівельної комісії з відновлення Успенського собору, внесок Святоволодимирського православного церковного братства міста Володимира-Волинського, архітекторів А. Прахова, Г. Котова, М. Козлова у реконструкцію пам'ятки. Висвітлення цих та інших недосліджених аспектів проблеми на підставі залучення віднайдених нами джерел з архівних збірок України та Росії і становить мету цієї статті.

Як відомо, архітектурна пам'ятка є матеріальним втіленням думок, ідей, творчого натхнення певної суспільної верстви або особи у відповідний історичний період. Тому первісний вигляд давньої будівлі, усі зміни, що знайшли втілення у її перебудовах, допомагали зрозуміти процеси минулого, відігравали неабияку роль у формуванні суспільного зацікавлення вітчизняною історією та пам'ятками, що у свою чергу позитивно відбивалося на поглибленні змісту та розширенні кола учасників пам' яткознавчих досліджень у XIX ст.

Значущість пам'яток архітектури посилювалася й тим, що вони виступали могутнім ідеологічним інструментом у досягненні царизмом великодержавних цілей. Це яскраво виявилося на теренах Волині, де з середини 1860-х рр. головну увагу офіційна влада зосереджувала на пам'ятках православного культового будівництва, пов'язаних з традиціями зодчества періоду Київської Руси, Галицько-Волинського князівства та литовсько-руської доби. Така робота проводилася з метою довести, що „право на західні губернії імперії ґрунтується не лише на одному завоюванні, але випливає з притаманних усьому західному краю основних російських начал та з самого складу історичного життя Росії"[7]. Обґрунтування значущости пам'яткознавчого фактора у суспільно-політичному протистоянні знаходимо у словах царського чиновника П. Батюшкова. На підставі вражень від інспекційної поїздки у 1866 р. губерніями так званих Західного і Південно-Західного країв з метою вивчення тут релігійної ситуації він підкреслив: „Величні руїни храмів — частково спотворених переробками в костели, частково розкрадених шляхтою і жидами на господарські будівлі в навколишніх поселеннях, і частково потерпілих від татарських погромів, слугують красномовним свідченням (якби навіть безслідно зникли всі письмові про них перекази і літописи),— що земля, на якій храми були споруджені,— корінна, давня Русь"[8].

На теренах Волині до пам'яток, які привернули посилену увагу широких кіл громадськости, належав Успенський собор (Мстиславів храм) у місті Володимирі-Волинському. Поставши у другій половині XII ст. завдяки зусиллям князя Мстислава Ізяславовича — онука Володимира Мономаха, протягом XV—XVIII ст. храм зазнавав неодноразових руйнувань і перебудов. Так, у 1491 р. його спустошили і пошкодили кримські татари. Проте уже в 1494 р. будівля була відновлена. Ймовірно, саме тоді храм зазнав перших суттєвих перебудов, а навколо нього був зве-

[7] Памятники старины в западных губерниях империи. Рисунки с пояснительным текстом. Конволют.— Санкт-Петербург, 1868—1869.— Вып. 1—4.— С. 1.

[8] Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (далі — РГИА в Санкт-Петербурге), ф. 1284, оп. 241, д. 95, л. 15.

дений єпископський (владичий) „замочок“[9]*. Серйозної шкоди завдала храмові боротьба двох єпископів — І. Борзобогатого та Ф. Лозовського — за володимирську кафедру в середині 1560-х рр.*[10]

У 1683 р. собор, що належав уніатам ще з кінця XVI ст., став жертвою пожежі: потріскалися і впали склепіння та куполи[11]*. Храм незабаром відремонтували, однак на початку XVIII ст. він знову горів*[12]*. Значну перебудову храму було проведено у 1753 р. за греко-католицького єпископа Ф. Годебського. Прибудова нового західного фасаду повністю позбавила будівлю характеру пам'ятки архітектури Київської Руси. У 1782 р. спроба прорубати за розпорядженням іншого уніатського єпископа С. Млодського у північно-західній підкупольній колоні новий вихід до проповідницької кафедри завершилася обвалом колони, а за нею — і частини склепіння*[13]*. Храм опинився в аварійному стані і став непридатним для богослужінь.*

Після входження Західної Волині до Російської імперії постало питання про приведення Успенського собору у належний — відповідно до потреб російського православ'я — зразок. Відновлення будівлі, що використовувалась як склад, розпочалося у 1805 р. Проте через прорахунки спеціалістів і нестачу коштів воно успіху не мало. Давній храм дедалі більше занедбувався. Дійшло до того, що його використовували як клуню, а прибудову — як хлів. У 1829 р. впали одна з бань та склепіння[14]*. У першій половині 1830-х рр. унаслідок природних стихій зазнали руйнувань і завалилися всі інші куполи. Спробою врятувати храм від руйнації став план його відбудови, поданий на розгляд Синоду у 1839 р. Згідно з кошторисом на проведення усіх необхідних робіт, треба було затратити майже 58 тис. рублів. Вважаючи витрату такої суми нераціональною, Синод визнав Успенський собор „ветхим“, запропонував вивести його з відомства Російської Православної Церкви, розібрати, а будівельні матеріали продати.*

Однак цього, на щастя, не сталося завдяки зусиллям місцевого протоієрея Д. Левицького. Він наприкінці 1830-х — у 1840-х рр. неодноразово зазначав, що собор не потребує таких значних затрат на ремонт. Щодо цегли й каменю, з яких храм зведений, то, зауважував священик, вони за століття, враховуючи й пожежі, злилися в одне ціле, і розділити їх неможливо. Але Синод надалі наполягав на розібранні руїн собору, які залишалися без нагляду і які місцеві жителі безперешкодно розтягували для господарських потреб. З таким рішенням не погодився новий протоієрей С. Косович. Наполягаючи на відновленні святині, священик

---

[9] Левицкий О. Историческое описание Владимиро-Волынского Успенского храма, построенного в половине XII века князем Мстиславом Изяславичем (Издание Свято-Владимирского братства в г. Владимире-Волынском).— К., 1892.— С. 49.

[10] Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссиею для разбора древних актов, Высочайше учрежденною при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. Часть первая: Акты, относящиеся к истории православной церкви в Юго-Западной России.— К., 1859.— Т. І.— С. 7, 236.

[11] Левицкий О. Историческое описание Владимиро-Волынского Успенского храма...— С. 68.

[12] Раппопорт П. А. Мстиславов храм во Владимире-Волынском.— С. 18.

[13] Левицкий О. Историческое описание Владимиро-Волынского Успенского храма...— С. 72.

[14] Там само.— С. 101.

звернувся за підтримкою до О. Ертеля — полковника, чиновника Міністерства внутрішніх справ, відповідального за церковне будівництво на Волині. О. Ертель у 1864 р. змушений був відхилити пропозицію С. Косовича, тому що „подібне відновлення собору (при теперішньому його становищі) вимагатиме величезних витрат, що їх заледве чи міг би взяти на себе сам уряд, який уже приносить величезні жертви для відновлення храмів у західній частині Росії, краї обширному і тому такому, що потребує щодо цього ще більших затрат". Водночас О. Ертель зауважив: „А тим часом відновлення цього храму було б украй необхідне і заслуговувало б теплого співчуття і сприяння з боку російського суспільства"[15].

Одним з перших, хто на підставі інформації О. Ертеля звернув увагу на політичну й мистецьку цінність Успенського храму, побачив у його відновленні ідеологічну вигоду для Російської Православної Церкви й держави загалом, був уже згадуваний П. Батюшков. Вивчаючи на початку 1860-х рр. релігійну ситуацію на Волині, він зобов'язав художника Московської Оружейної палати Д. Струкова, який подорожував разом з ним, зафіксувати у малюнках руїни давніх православних церков Волині, у тому числі Успенського храму[16]. *Малюнки зацікавили самого імператора, який розпорядився опублікувати їх спеціальним альбомом. Власне після появи першого випуску „Памятников старины в западных губерниях империи" у наукових і громадських колах Росії почало обговорюватись питання необхідности відновлення Успенського собору як унікального шедевру часів Київської Руси. Воно спиралося на певні практичні кроки стосовно обстеження й відбудови споруди, вжиті після відвідин Володимира-Волинського у 1866 р. київським, подільським і волинським генерал-губернатором А. Безаком*[17].

Однак формалізм і бюрократична тяганина спричинили до того, що в загальноросійському масштабі ідея відновлення собору поступово згасла. Храм продовжував занепадати. О. Левицький у часописі „Киевская Старина" писав: „У якому жахливому нехтуванні виявилася ця священна пам'ятка православ'я і давньоруського мистецтва, перетворена невігласами в стайню і кошару! Сам факт побудови цього храму давньоруським князем та існування при ньому протягом 4 1/2 століть православної єпископської кафедри був відомий лише деяким місцевим жителям, більшість же, у тому числі деякі навіть представники православного духовенства, у простоті неуцтва вірили безглуздій казці, начебто цей величний храм був побудований якимось латинським біскупом"[18]. *Описуючи долю собору, вчений зазначав: „Разом з речовими пам'ятками в населення остаточно стиралася остання пам'ять про його минуле національне життя, що передувало польському пануванню у краї"*[19].

---

[15] Коллекции Государственной публичной исторической библиотеки в Москве. Хмыровская коллекция: Волынская губерния.— Т. 3.— № 6.

[16] Батюшков П. Н. Об изданиях Министерства внутренних дел по Западному краю. С 1863 по 1889 годы. Записка. 22 ноября 1889 г. // Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге (далі — РНБ в Санкт-Петербурге), отд. рукописей, ф. 52, д. 185, л. 4.

[17] Мандзюк Ф. Г. Володимир-Волинський Свято-Успенський собор.— С. 37—38.

[18] Киевская Старина.— 1889.— № 7.— С. 286.

[19] Там само.— С. 287.

Переломною у долі Успенського храму стала середина 1880-х рр. Ювілейне відзначення пам'яти слов'янських просвітителів Кирила і Мефодія, наближення 900-ліття запровадження на Русі християнства спонукали вищу світську й духовну владу імперії, громадськість, у тому числі наукові товариства пам'яткознавчого профілю, знову повернутися до питання про відбудову собору. Воно знайшло підтримку серед членів Імператорської археологічної комісії, Київської археографічної комісії, Історичного товариства Нестора-літописця, інших науково-громадських осередків.

Для здійснення у майбутньому реставраційних робіт улітку 1886 р. розпочалося практичне історико-археологічне обстеження Успенського собору. Його проводила спеціальна комісія, утворена відповідно до прохання волинського губернатора і єпархіального архиєрея на початку того ж року[20]*. Комісію очолив голова повітового дворянства Г. Боровиков. У її складі працювали архимандрит Володимирського монастиря о. Олександр, священик Василівської церкви Д. Левицький, голова місцевого з'їзду мирових суддів О. Дверницький, архітектор церковно-будівельного комітету В. Юрченко, професор Київського університету, археолог В. Антонович, секретар Київської археографічної комісії О. Левицький, професор Петербурзького університету, історик мистецтва та археолог А. Прахов*[21]*.*

Дослідники розкопали й детально оглянули територію, що безпосередньо прилягала до руїн храму, а також його підземелля. На основі вивчення кладки стін підтвердилося припущення, що собор є пам'яткою XII ст. Були замальовані й рештки фресок, що збереглися на вцілілих стінах. У підземеллях, які, за твердженнями історичних джерел, довгий час служили місцем поховання волинських князів та єпископів, удалося віднайти давні поховання[22]*. Члени експедиції вивчили спосіб кладки стін, особливості й характер конструкцій — фундаментів, арок, склепінь, описали тиньк, підлогу, голосники, вікна, входи, провели обміри споруди*[23]*.*

Чимало зусиль для вивчення та обґрунтування історико-архітектурної цінности Успенського собору, необхідности його відновлення як однієї з найдавніших православних споруд Волині доклав професор А. Прахов. Дослідникові належить авторство унікальних знімків, які зафіксували хід обстежувальних робіт, їх учасників, виявлені пам'ятки[24]*. Зберігся лист А. Прахова від 18 січня 1890 р. до А. Бичкова — директора Російської публічної бібліотеки у Санкт-Петербурзі і члена Російського археологічного товариства — з проханням вислухати на зборах Товариства доповідь про обстеження Успенського собору Володимира-Волинського та проведену протягом 1886—1890 рр. підготовку його ре-*

---

[20] Дверницкий Е. Археологические исследования в г. Владимире-Волынском и его окрестностях // Киевская Старина.— 1887.— № 1.— С. 36.

[21] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 797, оп. 56, отд. 1, 1-й стол, л. 7.

[22] Д[верницкий] Е. Владимиро-Волынский Мстиславовский собор XII в. и предстоящее его обновление // Киевская Старина.— 1886.— № 4.— С. 838—839.

[23] Логвин Н. До історії реставрації пам'яток в Україні...— С. 194.

[24] Памятники Волыни. Альбом фотографий к археологической поездке профессора А. В. Прахова на Волынь в 1886 году // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, від. образотворчих мистецтв, № 773247, арк. 5, 10—11, 13—18.

ставрації[25]*. З такою доповіддю А. Прахов виступив 6 лютого 1890 р. у Педагогічному музеї військово-навчальних закладів Санкт-Петербурга. Вона супроводжувалася різноплановою виставкою. Тут демонструвалися креслення, що розкривали хід археологічних розкопок та показували місця виявлених поховань, копії фресок і предметів, знайдених під час вивчення собору, 124 фотографії, проект відновлення храму, підготовлений ученим на підставі результатів досліджень*[26]*.*

Проект А. Прахова був неоднозначно сприйнятий у середовищі мистецької громадськости. Суперечливість його оцінок пояснювалася тим, що на кінець XIX ст. у Російській імперії вже накопичився певний досвід проведення реконструктивних робіт. Їх спрямованість багато в чому залежала від панівних у суспільстві поглядів на те, що саме є цінним в архітектурній пам'ятці, а також культурних традицій у галузі збереження архітектурної спадщини, які склалися на той період. Значний відбиток на реконструктивні роботи накладав ідеологічний фактор, зумовлений великодержавною політикою царизму. Однак визначальними залишалися домінуючі у середовищі провідних російських спеціалістів теоретичні положення про зміст реконструкції і пов'язані з цим методи. Наприкінці XIX ст. вони оформилися у кілька варіантів. За першим з них кінцевим підсумком реконструкції мало бути досягнення чистоти стилю, притаманного певній історичній епосі. Пізніші прибудови і переробки не визнавалися цінними з погляду мистецтва, хоч могли бути досить давніми і являти високоякісні витвори зодчества. Тому такі елементи усувалися і одночасно з цим відбувалося нове будівництво в „первісному вигляді". Прихильники цього способу належали до так званого ***стильового методу*** *реставрації. Цей метод при оцінці архітектурної пам'ятки першочергову увагу акцентував на цільності її сприйняття як мистецького шедевру. Менше враховувалися її давність і здатність бути наочним джерелом при вивченні минулого*[27]*.*

Інший варіант передбачав збереження від архітектурної пам'ятки лише того, що дійсно від неї залишилося, навіть якщо це руїни. У таких пам'ятках суть відновлення полягала в тім, що деталі, які впали, встановлювалися на свої місця. Пам'ятка консервувалася і подальших відновлювальних робіт щодо неї не передбачалося. Якщо з якихось причин потрібно було відтворити втрачене, то це здійснювалося часто схематично і з допомогою архітектурних фраґментів, які відрізнялися від первісних. Цей спосіб реставрації отримав назву ***археологічного методу****. Його застосування зумовлювало перестановку місцями акцентів при оцінці архітектурної пам'ятки. На перше місце виступало її значення як наукового джерела для вивчення минулого, потім — цінність як свідка старовини, і в останню чергу — як художнього витвору*[28]*.*

Охарактеризовані методи реставрації архітектурних пам'яток у Росії мали різне поширення. Спільним елементом для них виступало

---

[25] РНБ в Санкт-Петербурге, отд. рукописей, ф. 120, д. 1148, л. 15—16.

[26] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 796, оп. 445, д. 760, л. 1.

[27] Современный облик памятников прошлого: Историко-художественные проблемы реставрации памятников архитектуры / А. С. Щенков, Т. Н. Вятчанина, И. Ю. Меркулова и др. Под ред. А. С. Щенкова.— Москва, 1983.— С. 36, 83, 89.

[28] Там само.— С. 50.

те, що вони не існували в чистому вигляді й у зазначений період тісно об'єднувалися в рамках так званого національного, тобто російського, стилю в архітектурі[29]. *Базуючись на традиціях зодчества Київської Руси і представляючи себе єдиним спадкоємцем її архітектурної спадщини, „національний стиль" ставив за мету продовжити ці традиції у російському обрамленні. Тому закономірним було нав'язування властивих цьому стилеві рис тим архітектурним пам'яткам, які містилися на історичних теренах Київської Руси і які передбачалося реставрувати.*

Так сталося і з проектом А. Прахова. Обґрунтовуючи необхідність реконструкції володимир-волинського Успенського собору, у квітні 1890 р. київський, подільський і волинський генерал-губернатор О. Ігнатьєв писав до міністра внутрішніх справ І. Дурново: „Видатне історичне значення Мстиславового храму не тільки для Волинської губернії, але й для прилеглих до неї місцевостей привісленських губерній та Галичини не підлягає сумніву. Як багатовікова монументальна пам'ятка на околиці імперії, храм цей був досі, навіть у руїнах, непорушним доказом віддавна квітнучих на Волині православ'я та російської народності. Тому його відновлення у строго православному стилі, як це і представлено проектом, стало справою першорядної важливості"[30].

Отже, в останніх рядках цього документа не було заперечень щодо проекту реконструкції Успенського собору, підготовленого професором А. Праховим. Але інакше повернулася справа після розгляду проекту Імператорською археологічною комісією. На реставраційному засіданні наприкінці 1890 р. вона після детального обговорення відхилила проект[31]. *Головною причиною цього, яка так і не була висловлена відверто, стало, найімовірніше, те, що взятий А. Праховим за основу археологічний метод реставрації передбачав збереження пам'ятки у формах, ближчих до греко-католицизму, аніж до часів Київської Руси. А тим часом завдання полягало в тому, щоб „відновити по можливості Мстиславів храм у його первісному вигляді, зі строгим дотриманням особливостей давньоруського церковного стилю"*[32].

Відхиливши проект А. Прахова, Комісія визнала за необхідне провести додаткові „повні та всебічні археологічні дослідження наземних та підземних частин" пам'ятки[33]. *У 1891 р. храм обстежив представник Комісії М. Преображенський*[34]. *Для продовження досліджень Успенського собору в 1893 р. до Володимира-Волинського відряджено членів Імператорської археологічної комісії академіків архітектури Г. Котова та В. Суслова*[35]. *Вони провели додаткові обстеження пам'ятки й висловилися за її відновлення. Новий проект відбудови собору було доручено підготувати Г. Котову, який і подав його у 1895 р.*[36]

---

[29] Лисовский В. Г. „Национальный" стиль в архитектуре России.— С. 167—189, 239—241.

[30] Логвин Н. До історії реставрації пам'яток в Україні...— С. 194.

[31] Лисовский В. Г. „Национальный" стиль в архитектуре России.— С. 181.

[32] Там само.— С. 194.

[33] Там само.

[34] Раппопорт П. А. Мстиславов храм во Владимире-Волынском.— С. 18.

[35] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 468, оп. 13, д. 629, л. 2—4.

[36] Там само.— Ф. 835, оп. 1, д. 54, л. 1.

Як зазначав Г. Котов, проект враховував результати робіт Комісії і особисто А. Прахова у 1886 р. щодо обстеження Успенського собору, вивчення фасадів будівлі академіком архітектури М. Преображенським у 1891 р., а також матеріали про дослідження храму в 1893 р. Г. Котовим і В. Сусловим[37]*. Г. Котов відкинув усі пізніші добудови до пам'ятки та запланував відновити її в імовірно первісному вигляді*[38]*. У квітні 1896 р. проект розглянула Імператорська археологічна комісія з участю представників Академії мистецтв, Синоду, Техніко-будівельного комітету Міністерства внутрішніх справ і запрошених спеціалістів. Було вирішено затвердити цей проект і дозволити: „[...] а) зламати пізніші прибудови; б) відбити штукатурку, причому подбати про збереження тих її частин, на яких залишилися сліди стінного розпису, і для цього, після зняття з цих частин точних копій, саму штукатурку зняти зі стіни, не пошкоджуючи залишків зображень; в) розібрати, якщо трапиться потреба, старі давні склепіння над вівтарями-нішами й одну давню малу підпружну арку біля південної стіни"*[39]*.*

Реконструкція Успенського собору у Володимирі-Волинському розпочалася влітку 1896 р. і тривала чотири роки. В архівних документах знаходимо свідчення про копітку працю членів володимир-волинського Святоволодимирського православного братства, спрямовану на допомогу у відбудові Успенського собору. Так, у процесі відновлення храму братчики продовжували пошуки документальних описів внутрішнього вигляду храму в різні історичні періоди, сприяли забезпеченню реставраційних робіт необхідними матеріалами, дбали про збір коштів. Слід зауважити, що державна скарбниця виділяла відповідні суми на відновлення Успенського собору. Перші кошти — 30 тисяч рублів — було виділено за розпорядженням імператора Миколи II ще 17 березня 1895 р., тобто задовго до офіційного схвалення проекту реставрації й початку самих робіт[40]*. Про чергове фінансування реставрації храму дізнаємося з листа заступника обер-прокурора Синоду В. Саблера від 25 червня 1897 р. на адресу міністра фінансів С. Вітте. У ньому мовиться: „Роботи щодо відновлення Мстиславового храму у Володимирі-Волинському здійснюються місцевим Братством під керівництвом академіка Котова господарським способом і йдуть досить успішно. З повідомлень, доставлених Котовим, видно, що для закінчення храму без внутрішнього облицювання потрібно ще не менше 30.000 р., і влаштування опалення з вентиляцією обійдеться близько 15.000 р. Для безупинного ходу робіт у нинішньому році було б дуже бажаним призначення виплати у розмірі від 20.000 до 25.000 рублів. Знаючи, з яким співчуттям Ви ставитеся до відновлення історичної святині Волинського краю, я дозволив собі просити Вас про виклопотання цієї необхідної для храму виплати"*[41]*.*

У відповідь С. Вітте розпорядився виділити на потреби реконструкції Успенського собору ще 25 тисяч рублів[42]*. Проте державних гро-*

[37] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 796, оп. 176, д. 1384, л. 12—14.
[38] Раппопорт П. А. Мстиславов храм во Владимире-Волынском.— С. 19.
[39] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 1293, оп. 129, д. 95, л. 1.
[40] Там само.— Ф. 796, оп. 176, д. 1384, л. 1.
[41] Там само.— Ф. 565, оп. 14, д. 109, л. 182—182 об.
[42] Там само.— Л. 182.

шей не вистачало. Тому вагомою підмогою для продовження робіт ставали добровільні пожертви, які на заклик Святоволодимирського братства, підтриманого церковною владою, надходили з різних реґіонів Російської імперії. Зокрема, розпорядженням Синоду № 29779 від 25 жовтня 1896 р. було встановлено спеціальний „кружковий збір пожертвувань по імперії на відновлення Мстиславового храму“[43]*. Він проводився у 1899 та 1900 рр. і сприяв надходженню значних коштів. У 1898 р. від великого князя Костянтина Костянтиновича — покровителя Святоволодимирського православного братства — на реставрацію Успенського храму надійшло 12 725 рублів*[44]*. Загалом на реконструкцію і внутрішнє впорядкування храму було зібрано понад 127 тисяч рублів*[45]*.*

На початковому етапі відновлення храму розчищали старовинну частину споруди (XII ст.) від пізніших надбудов, знімали вцілілі фрески, вивозили будівельне сміття. Для наступного етапу реконструкції з весни 1898 р. добирали і зосереджували поблизу храму будівельний матеріал. Відповідальність за вчасне його постачання та забезпечення будови робочою силою покладалася на спеціальну будівельну комісію, утворену за пропозицією В. Саблера у лютому 1898 р. На чолі цієї комісії, яка працювала у місті Володимирі-Волинському, став протоієрей К. Андреєвський[46]*. Комісія працювала у тісному погодженні з академіком архітектури Г. Котовим, який здійснював загальне керівництво реконструкцією собору, і архітектором М. Козловим, відповідальним за будівельні й художні роботи.*

Нагляд за ходом робіт покладався на „Волинський губернський будівельний для відновлення Мстиславового храму в місті Володимирі-Волинському комітет“. До його складу ввійшли архиєпископ Модест, кафедральний протоієрей М. Трипольський, протоієрей І. Липський, єпархіальний архітектор Ф. Афанасьєв, секретар комітету М. Жураківський[47]*. Так, на засіданні комітету 14 березня 1898 р. обговорювалося питання підготовки до нового сезону з реконструкції Успенського собору. Комітет, керуючись вказівками „головного будівельника, академіка архітектури Г. Котова відносно заготівлі будівельних матеріалів і найму робітників на майбутній будівельний період...“, прийняв рішення: 1) для відбору з будівельного сміття половняка [тобто половинок цегли.— С. Г.] і вилучення з храмової території непотрібного сміття найняти арештантів..; 2) купити у власника цегельних заводів селянина Гаспара Владарчика 84 тис. штук легкої (опилочної) цегли для склепінь [...] по 17 рублів за тисячу з доставкою на храмову будівлю; у нього ж купити звичайну червону цеглу приблизно 130 тис. штук по 13 руб. за тисячу; 3) за доставлену з Турійська партію цегли, придбану в Турійському заводі кількістю 66 тисяч по 12 руб. за тисячу без доставки, сплатити селянам по 10 руб. за доставку з тисячі..; 4) найняти артіль курських мулярів у кількості 25 майстрів на весь будівельний період 1898 р., платити — по 35 руб. в місяць кожному. Десятником над цією*

[43] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 796, оп. 176, д. 1384, л. 36.

[44] Державний архів Волинської області (далі — ДАВО), ф. 364, оп. 1, спр. 1, арк. 24.

[45] Мандзюк Ф. Г. Володимир-Волинський Свято-Успенський собор.— С. 63.

[46] ДАВО, ф. 364, оп. 1, спр. 1, арк. 57—57 зв.

[47] Там само.— Арк. 27.

артіллю призначити селянина Курської губернії Путивльського повіту Івана Васильовича Бровкіна, який перебував у минулому році на цій посаді, за платню в місяць по 50 руб. Що стосується найму чотирьох тесль, на вимогу завідувача храмових робіт архітектора М. І. Козлова, то про ціни для них навести довідку через десятника Бровкіна і після одержання відповіді доповісти окремо; 5) постачання піску на будівельний період 1898 р. віддати міщанинові Івановi Гілецькому за ціною по 5 рублів від кожного кубічного сажня; 6) за дозволену консисторією вирубку 100 штук соснових дерев у церковному лісі „Спасчина" і доставку їх до Мстиславового храму заплатити запрошену селянами ціну по 55 копійок від штуки, за умови, щоб вирубка була проведена в цьому місяці березні; 7) віддати постачання води для будівельних робіт на весь будівельний період 1898 р. водовозові Шраєру по 9 коп. від кожної 40-відерної бочки"[48].

Це рішення було наслідком прохання академіка Г. Котова, висловленого у листі від 5 лютого 1898 р. на ім'я протоієрея К. Андреєвського. У ньому Г. Котов писав, що отримав зразки легкої цегли, дослідив їх і визначив, яка цегла найбільш підходить. Тут же академік дає поради, яку саме цеглу варто замовити для склепінь, а яку — для стін, розраховує її кількість. У листі визначаються також масштаби робіт на літо 1898 р., ставляться основні завдання, які полягають у тому, щоб завершити будівельні роботи, зібрати дах і, якщо дозволить час, почати штукатурити[49].

Паралельно з проведенням будівельних робіт Комітет у справі відновлення Успенського собору з подання Володимир-Волинської будівельної комісії на чолі з К. Андреєвським розглядав питання щодо наступного зовнішнього і внутрішнього оздоблення споруди. Так, на засіданні 21 липня 1898 р. обговорювалося, яке покриття варто готувати для бані — зі звичайного оцинкованого заліза чи мідне для позолоти. Учасники засідання ухвалили направити це питання на вирішення Синоду.

На розгляд цієї ж вищої церковної інстанції адресувалося й питання про те, яким має бути іконостас[50]*. Після тривалого розгляду звернення Синод ухвалив запропонувати виготовити іконостас для Успенського собору московському іконописцеві М. Сафонову, за словами В. Саблера, „людині досвідченій і надійній"*[51]*. Виготовлення царських воріт, рам для дверей, кіотів з позолотою та інших дерев'яних деталей інтер'єру покладалося на позолотних справ майстра С. Абросимова. Вівтарну частину храму доручалося розписати групі митців на чолі з московським художником І. Дидикіним*[52]*. Усі ці роботи здійснювалися за проектами, підготовленими Г. Котовим і попередньо затвердженими 30 червня 1900 р. Комісією, а 19 липня того ж року — „Волинським губернським будівельним для відновлення Мстиславового храму в місті Володимир-Волинському комітетом"*[53]*. У Державному архіві Волин-*

---

[48] ДАВО, ф. 364, оп. 1, спр. 1, арк. 27—29.
[49] Там само.— Арк. 37 зв.
[50] Там само.— Арк. 84 зв.— 85.
[51] Там само.— Спр. 4, арк. 51.
[52] Там само.— Арк. 131, 139.
[53] Там само.— Арк. 127 зв., 131.

ської области зберігаються листи Г. Котова на адресу Володимир-Волинської будівельної комісії у справі відновлення Успенського храму з приводу розпису внутрішніх стін собору, листи академіка на адреси М. Сафонова та С. Абросимова, розроблені кошториси, протоколи засідань Комісії з питань пошуку додаткових коштів для завершення розписів собору, обговорення поточних справ щодо внутрішнього оздоблення храму. Загалом відновлювальні роботи вдалося завершити наприкінці серпня 1900 р.[54]

17 вересня того ж року відбулося урочисте освячення собору. Перед присутніми постала велична реконструйована споруда, у процесі відновлення якої було зміцнено залишки її давніх стін і відбудовано у формах XII ст. втрачені частини. Однак при цьому реконструктивні докомпонування, необхідні для створення цілісного образу храму, виявилися поданими зі значною інтерпретацією Г. Котова, хоч і базувалися на ґрунті його знань про архітектуру Київської Руси. З огляду на це можна стверджувати, що відновлення Успенського собору відбулося у руслі стильового методу реставрації з домінуючим впливом уже згаданого „національного стилю“ російської архітектури.

За визначний внесок у реставрацію Успенського собору за поданням архиєпископа Модеста автор проекту реконструкції і керівник робіт академік Г. Котов удостоївся ордена св. Анни II ступеня, архітектор М. Козлов — ордена св. Станіслава III ступеня[55]*. Під їх керівництвом удалося повернути до життя одну з православних святинь міста Володимира-Волинського, яка була й залишається самобутньою пам'яткою історії та культури княжої доби і водночас свідченням непростих зусиль, докладених ученими і краєзнавцями-аматорами XIX ст. для збереження старожитностей Волині.*

Світлана ГАВРИЛЮК

---

[54] ДАВО, ф. 364, оп. 1, спр. 4, арк. 135 зв., 138—139.

[55] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 797, оп. 70, отд. 1, 1-й стол, д. 123, л. 13, 23.

УКРАЇНСЬКІ ХРАМИ КУБАНІ

Кубань і її пам'ятки, а зокрема сакральне будівництво, і досі залишаються білою плямою в історії розвою української культури. Ще з часу Російської імперії тягнеться заборона ідентифікації мешканців Кубані з українцями, пов'язання їхньої історії з історією решти країни. Показовим може бути й останній перепис населення Росії, де мешканцям Кубані запропоновано називати себе козаками, але не українцями.

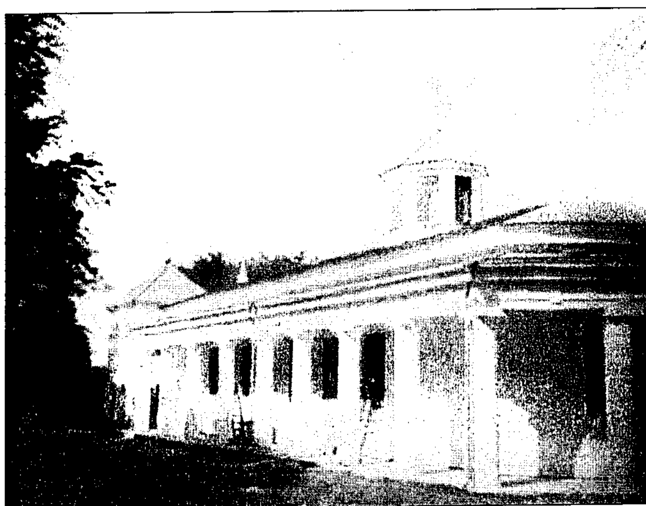
Історія української Кубані розпочинається з 1792 р., коли імператриця Катерина II указом від 30 червня подарувала звільнені від попередніх мешканців землі на Кубані війську вірних чорноморських козаків і переселила їх. Згадкою про цей подарунок цариці є вірш-пісня, укладена Антоном Головатим і викарбувана на зворотному боці постаменту пам'ятника на відзначення 100-річчя переселення чорноморців на Кубань, встановленого в 1911 р. у Тамані:

Ой годи нам журитися,
Пора перестати,
Діждалися від цариці
За службу заплати.
Дала хліб сіль грамоту
За вірнии службы,
От тепер ми милі браття
Забудемъ всі нужди.
В Тамані жить, вірно служити,
Границю держати,
Рыбу ловить, горілку пить,
Ще й будемъ багати.

Та вже ж можно и женитись,
І хліба робити.
А хто прийдет з вийною,
То як врага бити.
Слава Богу и цариці,
І покій гетьману.
Злічили нам в серцях наших
Великую рану.
За здоровье ж царици
Помолимось Богу,
Що вона нам указала
На Тамань догору.

Головатый — судья войска вѣрныхъ казаков черноморских

Запорожці оселялись на землях Кубані назавжди. А що були вони людьми віруючими, то, засновуючи місто чи сільське поселення, зводили і церкву. Однією з перших була церква Покрови Пресвятої Богородиці, закладена Антоном Головатим у Тамані.



1. Церква Покрови Пресвятої Богородиці у Тамані.
1987 р. Фото автора

2. Дзвіниця церкви Покрови Пресвятої Богородиці у Тамані.
1987 р. Фото автора

3. Пам'ятник у Тамані на відзначення 100-річчя переселення чорноморців на Кубань. *1987 р. Фото автора*

Тамань стала першим поселенням чорноморців на Кубані. Коли з Тамані отаман Захар Чепіга вийшов походом шукати місця для військової столиці, то А. Головатий щойно прибув на Тамань і деякий час провів у ній. Цікавим з цього огляду є лист від 12 червня 1793 р. отамана Чорноморського козацького війська Харка Чепіги військовому судді Антонові Головатому про вибір місця для заснування січової столиці: „Милостивий пане мій Антоне Андрійовичу! Поздоровляю вас [з] прибуттям в Тамань на військову землю з побажанням всій вашій родині на ній довголітнього і щасливого життя, повідомляю, що я, розставивши по ріці Кубані пограничну сторожу, стою з урядом над нею при урочищі Карасунський кут, де і місце відшукав під військовий град, про що вам і цього подавачі пани Кулик, Чернишов і Животовський детально розповісти можуть, а для кращої апробації і загального утвердження вас, милостивого пана мого, покірно прошу поспішити зі своїм прибуттям з шановною вашою жінкою, і моєю кумою, і іншими старшинами, тому що самі можете знати, що для домобудівництва зручний час цього літа проходить, а у нас ще нічого не розпочато. А якщо ж вам прибути неможливо, повідомлення не забаріться до перебуваючого до вас з повагою і цілковитою відданістю. Милостивий пане мій, ваш покірний слуга“[1].

У Тамані над пристанню здіймається пам'ятник чорноморцям, поставлений у 1911 р. Незважаючи на написи і українською мовою, він перестояв усі війни і революції, голодомори і винищення українства.

А між вулицями на великій рівній ділянці в оточенні високих тополь, акацій і гледичій стоїть церква — одна з небагатьох, що збереглися на Кубані в часи радянської (точніше російської комуністичної) влади. У 1910 р. історик Федір Щербина нарахував на Кубані два чоловічі монастирі і жіночу пустинь та церков православних мурованих — 74, дерев'яних 239[2]*. Про їх долю написав авторові мешканець станиці Старощербинівської Леонід Угрюмов у 1991 р.: „Що стосується старих церков, побудованих запорожцями на Кубані, то нічого радісного не скажу. Більшовицькі варвари все знищили. Під час голокосту ходили по хатах конаючих жертв і змушували нещасних ставити підписи під заготовленим зверненням до влади, де просять розібрати церкви. А владарі вже „задовольняли“ прохання рабів. У Старощербинівській станиці — дві церкви, які були тоді ж знищені“**.

До нищення церков спричинилися, зокрема, такі факти, наведені Володимиром Сергійчуком у книжці про українізацію Кубані: „За ухвалою церковної ради у 1929 р. в Успенському районі Армавірського округу відкрито одну з українських шкіл. А у станиці Новодерев'янківській у 1931 р., використавши бездіяльність місцевої влади щодо українізації, українізували церкви. Там почали навіть викладати українською мовою закон Божий“[3].

Церква Покрови Пресвятої Богородиці в Тамані заснована старанням військового судді Антона Головатого. У 1794 р. закладено наріжний

---

[1] Хрестоматия по истории Кубани.— Краснодар, 1975.— С. 29.

[2] Киевская Старина.— К., 1911.— Т. XI.— С. 920.

* З листа до автора Л. Угрюмова, мешканця станиці Старощербинівської, від 28 листопада 1991 р.

[3] Сергійчук В. „Українізація“ Росії. Політичне ошуканство українців російською більшовицькою владою в 1923—1932 рр.— К., 2000.— С. 149.

камінь під будову. На жаль, не відоме ім'я архітектора, що звів її. Це мусила бути освічена людина, яка вивчала античну архітектуру і майстерно володіла її засобами. З боку головного входу церква є доричним храмом гарних пропорцій. Бічні колонади мають меншу висоту, ніж портик головного фасаду. Загалом будівля отримала форму оригінально вирішеного периптеру. Ця оригінальність проявляється у браку кутових колон, обов'язкових для периптеру. Східний фасад вирішений своєрідно. Тут видно бажання поєднати традиційну апсиду християнських церков з композиційними формами античної ордерної архітектури. Апсида обрамована колонадою, що продовжує південну і північну. Загалом композиція споруди є гарним прикладом оригінального архітектурного вирішення православного храму в античних формах. Також пропорції головного портика і ордера свідчать про високу майстерність будівничого[4].

4. Військовий собор Святої Трійці у Катеринодарі. *Фото з публікації: Короленко П. Екатеринодарский войсковый собор времен Екатерины Великой.— С. 69*

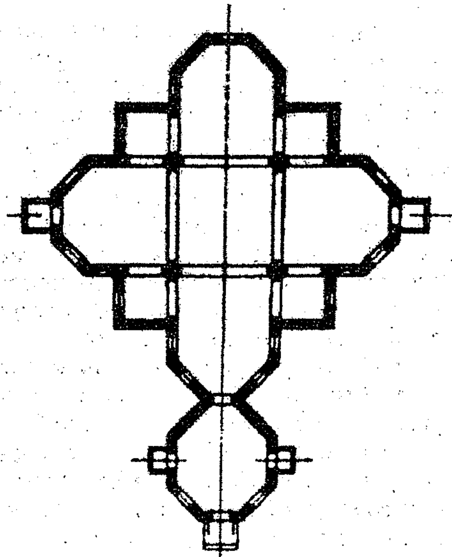
Церква неодноразово перебудовувалась, особливо ґрунтовно наприкінці 1850-х рр. після знищень, завданих Кримською війною. Остання велика перебудова з відтворенням первісного вигляду та встановленням колонади замість первісних опасань відбулася у 1911 р. Цікаво відзна-

[4] Воронов А., Михайлова М. Боспор Киммерийский.— Москва, 1983.— С. 165.

чити, що серед літургійних книг збереглося Євангеліє, подароване 16 травня 1793 р. полковником чорноморців Антоном Головатим[5].

На захід від церкви у 1865 р. таманський урядник Ф. Чепель та начальник Таманського загону полковник Бабич своїм коштом збудували невелику двоярусну дзвіницю з масивними опорами, у мурованні якої використані фрагменти античних і середньовічних архітектурних деталей.

Запорожці заселили степові простори Кубані. 1 січня 1794 р. кошовий отаман, бригадир армії і кавалер Захар Чепіга, військовий суддя, полковник армії і кавалер Антон Головатий, військовий писар, підполковник армії Тимофій Котляревський видали „Порядок загальної користі“ Чорноморського козацького війська. У ньому, зокрема, йдеться: „1. [...] І буде в цьому війську військовий уряд, назавжди керуючий військом при точному і непорушному базуванні на всеросійських законах без найменшої зміни, в якому засідати повинні кошовий отаман, військовий суддя і військовий писар. 2. На військову резиденцію, для непохитного укріплення і утвердження будучих на пограничній сторожі кордонів при ріці Кубані, в Карасунському куті збудувати град і для вічної пам'яті нинішньої життєдайниці і добродійки нашої всемилостивої государині імператриці Катерини Олексіївни, самодержиці всеросійської, назвати його Катеринодар. 3. За військовою дисципліною для зібрання війська, влаштування належного порядку і прихистку для бездомних козаків, у граді Катеринодарі вибудувати сорок куренів під назвами — Катерининський, Кисляківський, Іванівський, Конелівський, Сергіївський, Дінський, Крилівський, Канівський, Батуринський, Поповичівський, Васюринський, Незамаївський, Ірклїївський, Щербинівський, Титарівський, Шкуренський, Кореніївський, Рогівський, Корсунський, Калниболотський, Уманський, Дерев'янківський, Нижестеблїївський, Вишестеблїївський, Джереліївський, Переяславський, Полтавський, Мишастівський, Менський, Тимашівський, Величківський, Леушківський, Пластунівський, Дядьківський, Брюховецький, Ведмедівський, Платніровський, Пашківський, Кущівський і Березан-



5. План військового собору Святої Трійці у Катеринодарі.
З кн.: Красовский М. История русской архитектуры.— С. 361

[5] Соколов В. Покровская церковь // Родная Кубань (Краснодар).— 2001.— № 3.

ський за планом, та й війська при границі поселити курінними поселеннями в тих місцях, де котрому куреню за жеребом припадати буде. [...] 7. Для заведення і утвердження по всій військовій землі тривалого спокою і необхідного порядку поділити військову землю на п'ять округів і завести окружні правління під такими назвами: перше — при ріці Кубані, між Козачим Єриком і Усть-Лабинською фортецею, в місті Катеринодарі — Катеринодарське, друге — від Чорного моря до Чорного Єрика, на Фанагорійському острові у званій Тамані — Фанагорійське, третє — від Ачуєва вверх по Азовському морю до річки Челбас з лівого боку ріки Бейсуг при усті Єї — Бейсузьке; четверте — від ріки Челбас до ріки Єї при усті Єї — Єйське, а п'яте — при границі від боку Кавказького намісництва після розмежування земель, де краще буде,— Григорівське...“[6]

Окрім поселень, заснували козаки і чоловічий монастир. Над лиманом, означеним на старих картах Чорномор'я Леб'яжим (через велику кількість лебедів, що там селились) на честь св. Миколи Чудотворця і в пам'ять милостей, виявлених до війська імператрицею Катериною, заснована чорноморцями у 1794 р. Катерининсько-Леб'яжа Миколаївська пустинь. Початково монастирська братія складалася винятково з козаків, але пізніше козацька пустинь стала загальним монастирем, доступним для монахів з усіх станів. У цей монастир було передано велику частину ризниці із запорозької січової церкви Покрови Пресвятої Богородиці і з Межигірського монастиря. Ці речі були передані в Чорноморське військо з високого дозволу імператора Павла на просьбу отамана Тимофія Котляревського[7].

Той самий Тимофій Котляревський збудував і перший військовий собор у Катеринодарі[8]. *Початково на місці похідної польової церкви планувалося збудувати мурований з цегли військовий собор. Але справа затяглася. Тоді військовий отаман Т. Котляревський у 1799 р. вирішив збудувати дерев'яний собор. Того ж року укладено контракт на побудову собору з донськими козаками Федором Гусельщиковим і Степаном Ніколаєвим. На вимогу козацтва, „побудова цієї церкви повинна бути хрестоподібна, мірою з вівтарем, довжини і ширини 50 аршинів, і дзвіниця в довжину і ширину 18 аршинів, а у висоту — пропорційно згідно з архітектурою [...] Має бути збудована мистецькою теслярською, пиляною і струганою міцною роботою і закінчена рівно через рік [...] Цей укладений контракт у всьому вищеописаному має силу і дотримуватись його свято і непорушно...“*[9] *За роботу майстри дістали десять тисяч рублів. Нагляд за будівництвом вели головний майстер Толстоухов — ростовський міщанин, і майстер Моренко — осаул чорноморського війська. 5 жовтня 1802 р. відбулося урочисте освячення собору. У тому ж році приступили до виготовлення головного іконостаса, а завер-*

---

[6] Хрестоматия по истории Кубани.— С. 32—33.

[7] Короленко П. Черноморцы.— Санкт-Петербург, 1874.— С. 71; Скальковський О. Історія Нової Січі або останнього коша Запорозького.— Дніпропетровськ, 1984.— С. 581.

[8] Короленко П. Екатеринодарский войсковый собор времен Екатерины Великой // Известия общества любителей изучения Кубанской области.— Екатеринодар, 1899.— Вып. 1.— С. 67—74.

[9] Воскресенский войсковой собор // http:/region. Kuban.info/history/architecture/310.

шили його в 1807 р. Оригінальний проект іконостаса намалював чорноморець Омелян Іванович, різьбу виконав Іван Селезньов, а ікони намалював маляр московського живописного цеху Никифор Чеусов[10]*. Цей дерев'яний собор Святої Трійці проіснував до 1879 р. У 1872 р. закінчили мурувати новий військовий Святоалександро-Невський собор, і тоді старий розібрали*[11]*. Збереглося декілька фотографій цього собору*[12]*. У*

6. Церква св. Катерини у селищі Калініно. *Фото з кн.: Хрестоматия по истории Кубани.— С. 31*

плані це був дев'ятидільний храм, що розвинувся з п'ятизрубної будівлі шляхом додання в порожніх чотирьох кутах ще чотирьох менших зрубів[13]*. Чотири однакові рамена хреста творили гранчасті бічні зру-*

---

[10] Воскресенский войсковой собор // http:/region. Kuban.info/history/architecture/310.

[11] Короленко П. Екатеринодарский войсковый собор времен Екатерины Великой.— С. 67—74.

[12] Там само; Пам'ятки України.— 1990.— № 2.

[13] Красовский М. История русской архитектуры.— Петроград, 1916.— С. 361; Січинський В. Історія українського мистецтва. І. Архітектура.— Нью-Йорк, 1956.— С. 109.

би, східний вівтар та західний бабинець. Кути хреста заповнювали менші прямокутні зруби. Оригінальним було приєднання до західної стіни бабинця ще одного восьмибічного зрубу дзвіниці. Вищий зруб нави завершував восьмерик з одним заломом, вкритий восьмибічною банею, увінчаною великим сліпим ліхтарем з маківкою. Дещо нижчі зруби рамен та рівновисокий їм зруб дзвіниці вінчали п'ять аналогічних бань. Стіни церкви були шальовані горизонтально дошками з наріжними вертикальними лиштвами. Освітлювався собор через два яруси великих прямокутних вікон з лучковим завершенням у стінах зрубів і по одному у стінах восьмериків. Входи у церкву підкреслювали невеликі ґанки класицистичного вигляду, ймовірно, добудовані пізніше. Ця церква була однією з найпізніших зразків розвитку українського сакрального дерев'яного будівництва на теренах Російської імперії.

Новий мурований собор, зведений за проектом чорноморського козака, архітектора Кубанського війська Єлисея Черника[14]*, уже є зразком російської архітектури.*

У невеликому селищі Калініно (давня назва — Нові Сади), на північній околиці Краснодара, донедавна стояла інша дерев'яна церква — св. Катерини[15]*. 1814 р. її збудував на одному з катеринодарських майданів козак Минського куреня майстер-тесля Петро Кучер у слобожанському стилі*[16]*. Згодом, після вибудування нової мурованої у 1914 р., її перенесли на теперішнє місце. Це невелика хрещата однобанна будівля. Вища, квадратна у плані, нава завершена восьмериком, вкритим банею з великим світловим ліхтарем, увінчаним маківкою. Гранчасті бічні рамена, вівтар та бабинець вкриті п'ятисхилими дахами. Гребені вівтаря і бабинця вінчають невеликі сліпі ліхтарі з маківками. До входів у північній і відповідно південній стінах бічних рамен та в західній — бабинця добудовані двосхилі криті ґанки. Стіни церкви вертикально шальовані дошками і лиштвами, що відповідає українській традиції, на відміну від стін військового собору у Катеринодарі. Підвалини прикриває невеликий острішок. Ця церква, очевидно, є однією з найпізніших будівель слобожанського типу не тільки на Кубані, але й в Україні. Вона мала статус пам'ятки архітектури, і незважаючи на це, згоріла 1978 р.*[17]

Ймовірно, що в деяких поселеннях Кубані ще збереглися старі церкви. Але треба зауважити, що з часів імператора Миколи I будівництво церков на Кубані велося за синодальними зразками, а тому віднайти зразки українського сакрального будівництва буде дуже тяжко.

Василь СЛОБОДЯН

---

[14] Краснодар. Исторический очерк.— Краснодар, 1968.— С. 56.
[15] Хрестоматия по истории Кубани.— С. 31.
[16] Аверьянов М. Судьба Екатерининской церкви // Кубань: проблемы культуры и информатизации.— Краснодар, 2001.— № 1 (18).— С. 17—18.
[17] Там само.

ТИПИ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КАПЛИЦЬ XIX—XX СТОЛІТЬ

В українському сакральному будівництві, крім церков, призначених для відправлення Літургії та інших богослужінь, і дзвіниць, зводили й інші конструкції, переважно меншого масштабу, які належать до малих архітектурних форм. Це передусім брами (ворота), хвіртки („фіртки", ворітця) з огорожею, яка оточує подвір'я церкви, „сторожівки", „казальниці", криниці, і особливе значення мають каплиці. Малі будівельні форми, зосереджені біля основних сакральних споруд, становлять разом з ними цілісний архітектурний ансамбль. Сюди ж можуть належати пам'ятні, ювілейні або в окремих випадках намогильні хрести.

Каплиці — невеликих розмірів, у порівнянні з церквою, сакральні християнські споруди. В Україні їх повсюдно зводили для відправлення богослужінь[1]*. Прототип цих культових будівель виник, очевидно, задовго до утвердження на українських теренах християнської релігії. Він являв собою язичницьку будівлю-капище. У період існування давньоруської держави або набагато пізніше, після поширення серед східнослов'янських племен християнства, на місцях цих святилищ будували християнські каплиці та ставили хрести*[2]*. У цьому переконують, наприклад, висновки археологічних досліджень скельного язичницького храму VI—VII ст. н. е. в селі Буша Вінницької области, над рештками якого у XVI ст. була зведена дерев'яна каплиця*[3]*. Про поширення у княжу добу будівництва християнських святинь відомо з літописних джерел, археологічних та інших історичних матеріалів*[4]*.*

Каплиці, як і церкви, зводили з місцевого будівельного матеріалу, найчастіше з деревини смереки, ялиці, дуба, липи або каменю, цегли[5]*.*

---

[1] Шематизм всечестного клира Епископской діецезіи греко-католической Станиславôвской на рôк 1886.— Львôв, [б. р.].— С. 5—6, 11, 15—16, 19—20, 22—23, 42, 85, 91, 98, 113, 115, 117, 126, 157, 210, 214, 237; Архів Інституту народознавства НАН України, ф. 1, оп. 2, спр. 430 (Звіт старшого наукового співробітника М. Моздира. Експедиція „Українське сакральне мистецтво на Буковині", 15—26 серпня 1996 р.— С. 3, 11); Болюк О. Експедиційні матеріали на Покуття (власний архів).

[2] Могитич І. Р. Нариси архітектури української церкви.— Львів, 1995.— С. 3.

[3] Рогозов В. Буша // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— 1997.— Ч. 8.— С. 111.

[4] Галицько-Волинський літопис.— Львів, 1994.— С. 46, 125; Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений.— Москва, 1956.— С. 82; Могитич І. Р. Нариси архітектури української церкви.— С. 3.

[5] Рожко М. Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX—XIV ст. // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат.— Львів, 1999.— Т. 1.—

За місцем розташування каплиці поділяємо на прицерковні, примонастирські, цвинтарні, придорожні, громадських закладів, інтер'єрні.

Прицерковну каплицю *(одну чи більше) зводили на церковному подвір'ї. Вона могла разом із храмом, дзвіницею, вхідною брамою з огорожею або іншими сусідніми будівлями доповнювати архітектурний ансамбль*[6] *(Іл. 1). Проте не завжди зберігалась стильова цілісність сакрального комплексу, оскільки каплиці зводили раніше або значно пізніше від побудови парафіяльного храму. Їм надавали різних панівних на той час в архітектурі стильових ознак. Коли поряд з каплицею існувала церква, перша могла слугувати приміщенням для індивідуальних молитов прочан.*

Сільські або міські каплиці, зведені на значній віддалі від церкви, розташовувались не обов'язково на репрезентативному місці, як це вимагалось для храму. Вони інколи невдало гармонували з довкіллям, але їх завжди будували на узбіччях доріг, подібно до придорожніх хрестів та „фіґур"[7] *(Іл. 2).*

Придорожні каплиці *за межами поселень будували біля шляхів, роздоріж, джерел, в урочищах, поряд з віковими деревами*[8] *(Іл. 3). Внутрішнє обладнання складалося з однієї або кількох ікон, перед якими стояли своєрідний престіл, свічники. Походження придорожніх каплиць, імовірно, пов'язане з дахом-накриттям „фіґур" (Розп'ять) та невеликих кіотів (з дверцятами або без них), у які ставили скульптурні зображення святих, свічку, лампаду. Такі каплиці, крім сакрального призначенння, слугували захистом її внутрішньої обстави і притулком для подорожнього під час негоди*[9].

Цвинтарні каплиці *будували за кошти церкви чи громади на території кладовищ, найчастіше біля їх огорожі, рідше — серед поховань (Іл. 4). Такі каплиці за функціональним призначенням, окрім місця індивідуальних молитов, слугували для проведення панахид, молебнів за померлими, зокрема на Хомину неділю, а часом і склепами заможних та відомих при житті християн*[10].

У каплицях громадських закладів, *зокрема навчальних інституцій, лікувальних осередків, в'язниць, інколи відбувались відправи для християн, зосереджених у тій чи іншій будівлі. На території навчального закладу будували студентські каплиці*[11]. *Для зручности хворих зводили невеликі сакральні споруди недалеко від шпиталів або обладнували*

С. 381; Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фіґури і каплиці // Українське мистецтво.— Київ; Прага, 1926.— Т. 2.— С. 21.

[6] Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові.— Львів, 1991.— С. 58; Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— Львів, 1991.— С. 19.

[7] Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXVII.

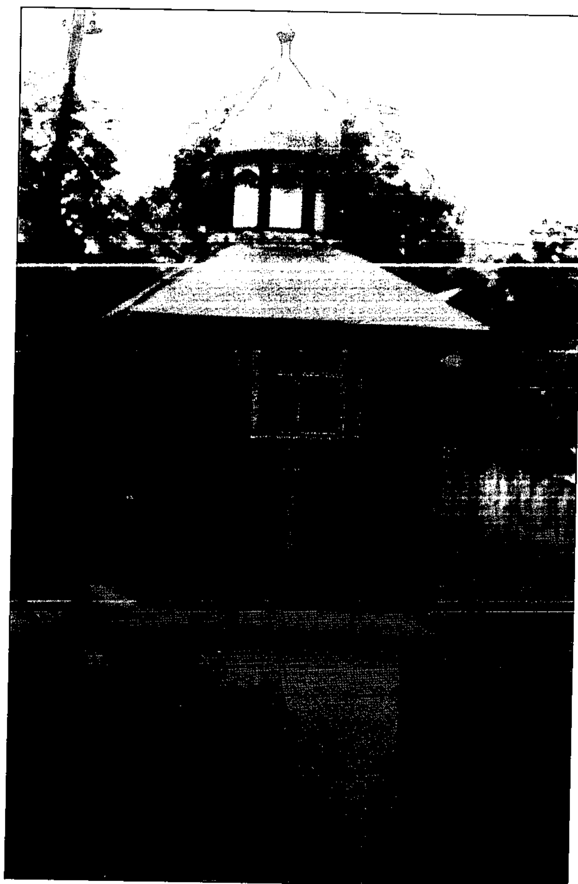
[8] Там само.— С. XXII; Українське народознавство: Навчальний посібник / За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва.— Львів, 1994.— С. 479.

[9] Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXV.

[10] Болюк О. Експедиційні матеріали Покуття (власний архів); Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові.— С. 63—65; Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— С. 21; Слободян В. Церкви долини Верхнього Пруту // Народознавчі зошити.— 2000.— № 2.— С. 303.

[11] Неділя (Львів).— 1933.— Ч. 6.— С. 4.

1. Прицерковна каплиця с. Королівки Тлумацького району Івано-Франківської області. *1987 р.*



2. Придорожня каплиця с. Герасимова Тлумацького району Івано-Франківської області. *1970-ті рр. Майстер М. Лупійчук*

для богослужби одне з приміщень[12]. *В останньому випадку* **інтер'єрні каплиці** *зовні не виділялись властивими їм ознаками, крім декорування орнаментом і християнською символікою вікон, порталів.*

Каплиці інколи виконували функції церков. Найчастіше у них відправляли Літургії, якщо в околиці не було храму, або вони слугували тимчасовим приміщенням для богослужінь під час відбудови церкви (Іл. 5). Замість цвинтарних каплиць на Волині побутували невеликі церкви, що вміщували у середньому тридцять християн[13]. *У випадку знищення церкви пожежею чи з інших причин із залишків врятованого або нового матеріалу зводили каплицю — знак про колишнє існування храму*[14]. *Так, у селі Ялинкуватому Сколівського району матеріал церкви 1752 р., зруйнованої бурею у 60—70-х рр. XIX ст., використали для побудови каплиці. Різьблений надпоріжник порталу церкви з написами та шестипелюстковими розетами над лукоподібним контррельєфом акцентує східний отвір каплиці. Художньої виразности надають будівлі східчасті випусти, зубчастий ґонт надопасання та гранчастої маківки*[15].

За функціональним призначенням каплиці загалом поділяємо на богослужбові (для відправлення окремих богослужінь, переважно требних, панахид, молебнів) та пам'ятні. Останні присвячені історичній чи чудотворній події, окремій особі, місцю колишнього існування храму, монастиря. Але в обох групах каплиць переважно відбуваються індивідуальні моління.

За планувальною схемою каплиці поділяємо на ротонди (округлі або квадрифолії), одностовпні, квадратні, прямокутні одно-, дво-, трикамерні, хрещаті однокамерні та хрещаті з двома або більше приміщеннями (церкви-каплиці).

Один з найдавніших типів планування сакральних споруд — каплиця-ротонда. Вона багатогранна у плані завдяки зрубному в'язанню колод (квадрифолій) або округла у випадку мурування стін. В інтер'єрі покриття опиралось на центральний стовп або колонаду, утворену по вужчому від несучих стін периметру[16]. *Муровані каплиці здебільшого були тиньковані, білені вапном. Найпоширеніші форми дверних і віконних отворів — аркоподібні та прямокутні, рідше — ледь заокруглені у верхніх кутах, незалежно від будівельного матеріалу*[17].

Конструктивна особливість дерев'яної одностовпної („стовпової") каплиці, яка траплялась на Буковині, Гуцульщині, полягає в увінчаному хрестом чотирисхилому ґонтовому дашку, який підтримувала у його центрі опора. Фасади каплиці з кожного боку однакові, а декор станов-

---

[12] Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX — початку XX століть.— Львів, 1999.— С. 125.

[13] Щербаківський Д. Буковинські і галицькі деревляні церкви...— С. XXV.

[14] Слободян В. Церкви українців Румунії.— Львів, 1994.— С. 64, 96—97.

[15] Музей народної архітектури і побуту у Львові / Авт. тексту А. Г. Данилюк та ін.— Львів, 1980.— С. 34.

[16] Рожко М. Міста, дерев'яне будівництво...— С. 379.

[17] Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини.— Львів, 1998.— С. 62; Сулик Р.В. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини (З альбомів М. Драгана).— Львів, 1994.— С. 37; Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви.— Рим, 1975.— С. 42—43.

лять профільовані завершення окремих деталей у вигляді наконечника стріли та фаски, зняті на їх ребрах[18].

Складнішою конструкцією відзначалася квадратна, прямокутна у плані каплиця, профільовані стовпці та розкоси якої підтримували покриття із зубчастого ґонту або дранки. Нижню частину каркасу могли шалювати пленицями, а відкриті стовпці декорували у вигляді стилізованих балясин. Зазвичай така будівля захищала від опадів ікону або „фіґуру“[19].

Подібними до попередніх, але зі складнішими завершеннями дахів та просторішим інтер'єром, зводили каплиці-ніші для ікон. Вони нагадують зведені окремо стації (станції, зупинки) Хресної дороги (Страстей Господніх, або так званої кальварії). Дво-, чотирисхилі дахи з невеликою маківкою та причілками з усіх боків фасадів декорували профільованими вітровими дошками. Їх вирізували у вигляді плавних „хвиль“, дрібних зубчиків[20].

Конструктивний тип каплиці з виносним дашком, опертим на стовпці, або ґанком набув поширення в Україні у XIX—XX ст. і майже не траплявся у західноєвропейських країнах. Ґанок обмежував парапет, шальований дошками, краї яких були вирізані у вигляді різноманітних геометричних форм. Вхід на ґанок закривали ворітця, зазвичай прикрашені у верхній частині навершям у вигляді зубців, стрільчастими головками. Замість маківки дахи увінчували шпилі або відразу хрести. Вітрові дошки у нижній частині були декоровані простим профілюванням у вигляді „хвиль“[21] *(див. Іл. 3). У мурованих каплицях тиньковані та білені стіни розмальовували поліхромними орнаментами з мотивами хрестів, кілець, зірок*[22].

У XIX ст. в малих архітектурних формах народного сакрального будівництва поступово проявились ознаки класицизму. Вони виразно проглядаються у каплиці 1874 р. села Губич Дрогобицького району: у колонках округлого січення зі стилізованими капітелями, фронтоні, утвореному з вітрових дощок, причілку, ґонтовому покритті та у вході-отворі сегментної форми у верхній частині. Характерний для класицистичних ознак трикутний фронтон часто опирався на округлі або восьмигранні у перетині колони, формуючи невеликий портал[23].

Просторово розвинуті каплички могли мати два яруси, що нагадувало конструкцію дзвіниць та церков XVIII—XIX ст.: на четверик

---

[18] Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXVI, 55, іл. 116; Бродович Є., Горошко У. Візія традиції в малій церковній архітектурі Гуцульщини // Ґражда.— 2001.— № 2.— Іл. на с. 40—41.

[19] Болюк О. Експедиційні матеріали Покуття (власний архів); Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXVII, 52, 59, іл. 112, 122—123.

[20] Болюк О. Експедиційні матеріали Покуття (власний архів); Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXVI—XXVII, 55—57, іл. 117—118, 120.

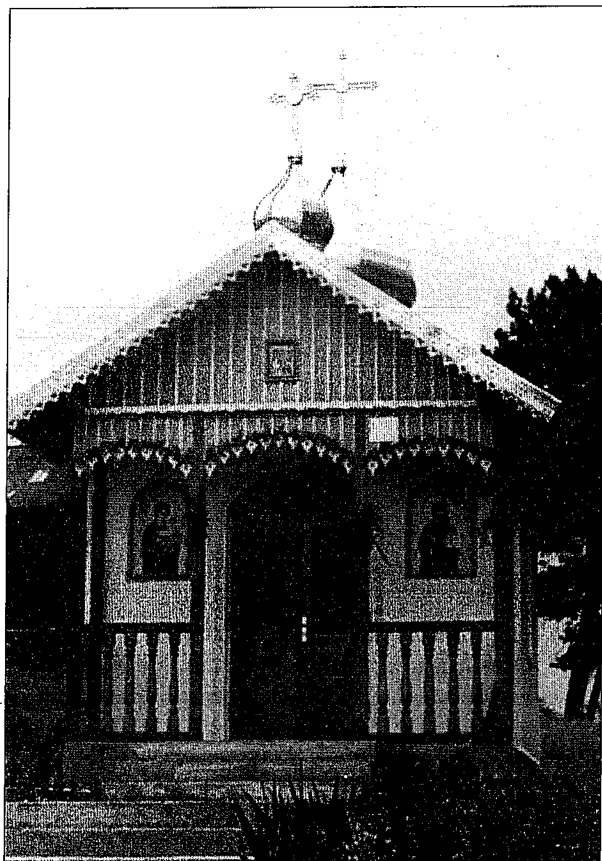
[21] Січинський В. Українське дерев'яне будівництво і різьба / Вступ в анґл. мові М. С. Ґамбаль.— Львів, 1936.— С. IV.

[22] Болюк О. Експедиційні матеріали Покуття (власний архів); Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви...— С. XXVII—XXVIII, 57—58, 60—61, іл. 119, 121, 124—127; Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині.— Львів; Стрий, 1993.— С. 32.

[23] Народна архітектура // Українське народознавство...— С. 479; Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви.— С. 43; Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини.— С. 62.

3. Придорожня каплиця поблизу с. Олеші
Тлумацького району Івано-Франківської области.
1910-ті рр.

4. Цвинтарна каплиця с. Погоні Тисменицького району Івано-Франківської області. *Кінець XIX — початок XX ст.*



5. Мурована каплиця с. Нижнова
Тлумацького району Івано-Франківської області,
освячена *2000 р.*

6—7. Деталі розбірної каплиці (до 1940-х рр.) церкви Воздвиження Чесного Хреста *1878 р.* с. Одаєва Тлумацького району Івано-Франківської области

нижнього ярусу опирався восьмерик верхнього. Інколи кожен фасад акцентував невеликий портал[24].

У більшості каплиць-церков немає або апсиди, або бабинця[25]. *Вхід у приміщення розташовували у вужчій стіні з причілка, рідше — з причілка та збоку*[26]. *Орієнтація поздовжньої осі споруди схід—захід не була такою чіткою, як у більшості церков. Місце розташування каплиці обирали не обов'язково на видноті, оскільки висота її могла не перевищувати двох метрів.*

Поширеним явищем у розвитку планувальної структури каплиці було поступове перетворення її у парафіяльний храм завдяки розширенню та прибудовам до неї додаткових приміщень — ризниці, паламарні (дияконника), притвору[27].

Для дахів каплиць найчастіше використовували ґонт, а у XX ст. поступово його витіснила цинкова бляха. Форма дахів не була такою пластичною і багатоплощинною, як у церквах. Дво-, чотирисхилі дахи наметового типу, трисхилі з причілком над вхідним отвором увінчували невелика баня, маківка або невеликий шпиль, які завершувалися кованим хрестом.

Різновидами сакральних споруд такого типу були дзвіниці-каплиці та каплиці, розташовані в емпорі церкви. Останні характерні для Прикарпаття і Карпат, особливо Бойківщини, оскільки в конструктивному вирішенні храмів цього реґіону властиво було над бабинцем зводити надопасання з аркадою, яка слугувала галереєю входу на хори або в каплицю. Виникнення такого додаткового об'єму вчені пояснюють впливами будівництва монастирів, необхідністю оборонної функції, інспірації візантійського храмобудівництва[28]. *Каплиця в емпорі мала іншу посвяту, ніж церква, в якій вона розміщувалась. У понад половини зареєстрованих у візитаціях бойківських церков XVII ст. каплиці обладнували над бабинцем*[29].

Дзвіниці-каплиці в Україні були рідкісним архітектурно-конструктивним явищем. Так, на Поліссі у селі Левковичі на церковному подвір'ї зведено каплицю-дзвіницю[30]. *Дерев'яна дзвіниця, яка виконує функції дзвіниці, каплиці і вежі, існує у селі Ясениця-Замкова Турківського району Львівської области. Побудована у 1790 р. триярусна спо-*

---

[24] Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини.— С. 255.

[25] Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині.— С. 38.

[26] Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура // Сколівщина.— Львів, 1996.— С. 276.

[27] Могитич І. Сторінки архітектури Галичини і Волині XI—XIV ст. // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— 1997.— Ч. 8.— С. 9—10; Вуйцик В. Львівський державний історико-архітектурний заповідник.— Львів, 1979.— С. 7—8; Овсійчук В. Архітектурні пам'ятки Львова.— Львів, 1969.— С. 8; Крип'якевич І. П. Галицько-Волинське князівство.— К., 1984.— С. 100; Janusz B. Zabytki monumentalnej architektury Lwowa.— Lwów, 1928.— S. 7—12; Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині.— С. 23—24, 28.

[28] Obmiński T. O cerkwiach drewnianych Galicji // Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki.— Lwów, 1914; Драґан М. Українські дерев'яні церкви.— Львів, 1937.— Част. 1.— С. 87.

[29] Слободян В. Дерев'яне церковне будівництво Холмщини і південного Підляшшя в греко-католицький період. За матеріалами архівних даних і збереженою іконографією // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— 1997.— Ч. 6.— С. 27.

[30] Тарас Я. Церковне будівництво // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження.— Львів, 1999.— Вип. 2: Овруччина, 1995.— С. 142.

руда на нижньому рівні квадратна у плані, на середньому — квадрат менших розмірів. Верхній восьмикутний ярус, який завершує наметове покриття, має трапецієподібні отвори з кожного боку. Для міцности конструкції будівлі і візуального її полегшення яруси оточені галереями на стовпах[31].

Проектовані архітекторами муровані каплиці у період модерну кінця XIX — початку XX ст., окрім традиційного призначення, за функціональним змістом могли слугувати як склепи. Окремі елементи екстер'єру таких каплиць (портали, багатозаломні верхи) нагадують традиційні дерев'яні церкви[32]. *Інколи проектанти відходили від усталених форм місцевого храмобудівництва, застосовуючи конструктивні та декоративні вирішення модних на той час віянь (обрамлення віконних та дверних отворів у підковоподібних формах, сферичні куполи, кутові русти, властиві періодові модерну)*[33], *або навпаки — поверталась до первинних форм церковних будівель такого типу — ротонд*[34].

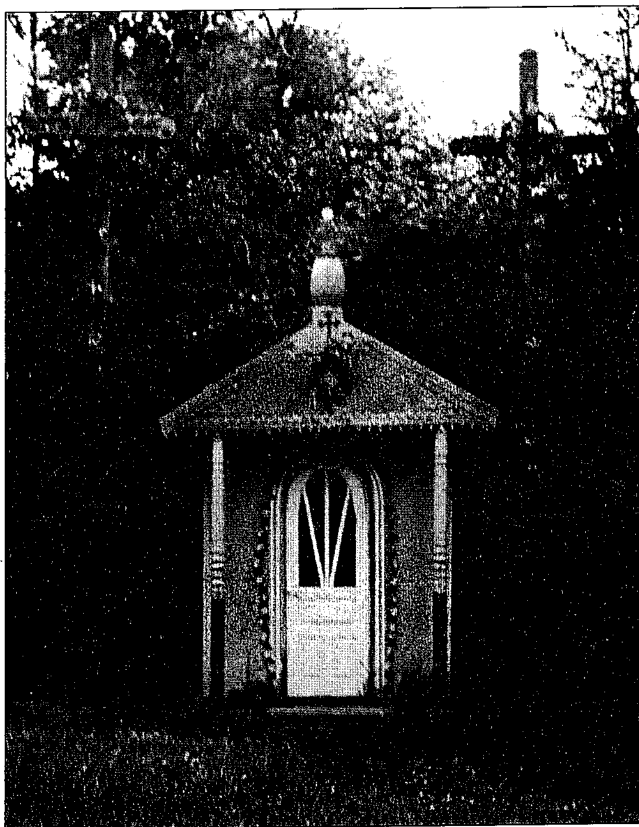
У міжвоєнний період XX ст. суттєвих планувально-конструктивних, декоративних змін у зведенні каплиць загалом не відбулось. Прикладом оригінального конструктивного вирішення, нетипового для українських каплиць, слугує розбірна дерев'яна каплиця 1930-х рр. села Одаєва Тлумацького району Івано-Франківської области, яку зберігають у дзвіниці біля церкви Воздвиження Чесного Хреста 1878 р. побудови[35] *(Іл. 6—7). Її монтують раз у рік напередодні храмового свята для відправляння Літургії на подвір'ї біля церкви. Каркасну конструкцію каплиці становлять чотири стовпці-опори, на які кладуть для жорсткости будівлі бруси-підстрішники з металевими скобами на краях. До брусів по кутах конструкції кріплять своєрідні крокви — вітрові дошки, які накривають легким матеріалом (тканиною чи поліетиленовою плівкою). Нижні краї брусів та кроков профільовані у вигляді пелюсткоподібних випуклостей та хрестів.*

У другій половині XX ст. — наприкінці 1980-х рр. через атеїстичну ідеологію в Україні каплиць будували мало. Поодинокі зразки цих малих архітектурних форм зводили переважно на території церковного подвір'я, рідше — біля доріг[36]. *Це були невеликих розмірів, різні за планувально-конструктивним вирішенням будівлі — каплиці-ніші, однокамерні квадратні та хрещаті у плані. Будівництво каплиць цього періоду виконували місцеві майстри, інколи запрошувались теслі із сусідніх місцевостей. Поступово до зведення малої сакральної архітектури почали залучати професійних будівельників, столярів, мулярів, а для оздоблення деталей — різьбярів.*

Каплиці декорували профілюванням та різьбленням, окрім звичних для оздоблення її елементів — стовпців, причілків, дверних та віконних обрамлень,— на фризах, площинах стін, ліхтарях бань. Полотна набірних дверей, невеликі лиштви вікон прикрашали накладними деталями з

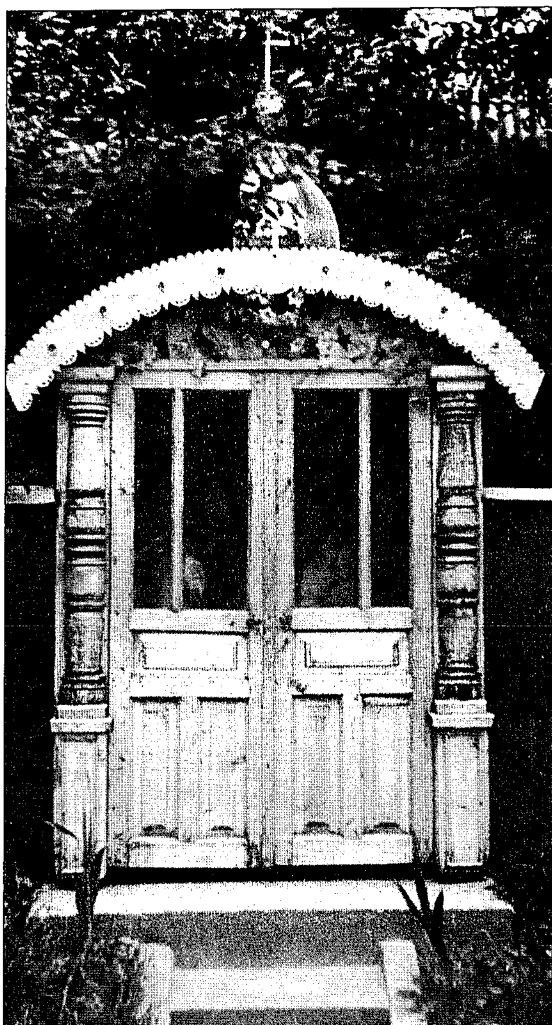
---

[31] Сулик Р. В. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини...— С. 99—100.
[32] Довганюк І. Архітектура українських церков.— Львів, 1997.— С. 31.
[33] Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини...— С. 94.
[34] Там само.— С. 134.
[35] Болюк О. Експедиційні матеріали Покуття (власний архів).
[36] Там само.



8. Трапецієподібної форми двері мурованої каплиці церковного подвір'я с. Пшеничників Тисменицького району Івано-Франківської области

9. Фраґмент фасаду мурованої каплиці,
оздоблений промисловою керамічною плиткою,
с. Гавриляка Тлумацького району Івано-Франківської области



10. Придорожня каплиця 1990-х рр.
с. Попелова Тлумацького району
Івано-Франківської области

11. Рельєфне різьблення у тимпані фронтону та напівколонах порталу придорожньої каплиці с. Вікняни (Білогірка) Тлумацького району Івано-Франківської області. *XX ст.*

контурними, ажурними по їх краях вирізами, а площини заповнювали різьбленим виїмчастим орнаментом. Мотивами геометричних орнаментів слугували традиційні зубці, хвильки, змійки, ромбики, квадрати. Віконні та дверні отвори каплиць мали прямокутні та аркоподібні форми. В окремих випадках трапляються трапецієподібні форми, характерні для порталів сакральних споруд Подніпров'я та Лівобережжя, будівель періоду модерну (Іл. 8). Нижній край дощатої шалівки причілків переважно профілювали у вигляді ромбічних, пікоподібних, стрільчастих завершень, подібних до контурів підсябиття дзвіниць, церковних веж XVIII—XIX ст.

Дахи каплиць останніх деятиліть XX ст. покриті тільки оцинкованою бляхою. Нововведенням в оздобленні окремих мурованих каплиць стало обличкування керамічною плиткою тинькованих стін (Іл. 9). Поступово поширюється застосування точених деталей, зокрема балясин парапету, півколон вхідного порталу (Іл. 10). На останніх інколи вирізують стилізовані рослинні мотиви, властиві декоруванню іконостаса (Іл. 11). Характерною особливістю оздоблення каплиць XX ст., особливо дерев'яних та дерев'яних деталей у мурованих будівлях, є їх покриття фарбою часто у комбінуванні кількох кольорів.

Таким чином, різноманітність типів каплиць зумовлена низкою відмінностей, які до певної міри залежать від топографії (місця розташування) малої сакральної будівлі. Для прицерковних, цвинтарних, придорожніх каплиць і каплиць громадських закладів планувально-конструктивні прийоми не мають особливих обмежень. Інтер'єрні каплиці лімітовані у просторовому вирішенні, яке формує конструкція цілої будівлі. Основна увага в цьому випадку спрямована на облаштування приміщення. Функціональне призначення відрізняє богослужбові каплиці від пам'ятних зазвичай величиною внутрішнього простору, тому останні за розмірами менші.

Планувальна схема та конструктивна форма малої сакральної будівлі є основними складовими її типології. Конструкція каплиці залежить від будівельного матеріалу, її функціонального призначення, усталених реґіональних особливостей будівництва, вподобань місцевої пастви чи задуму окремого автора.

Однак найбільше розмаїття дерев'яних каплиць досягнуте завдяки художнім засобам, вираженим у профільованих формах та різьблених фіґурах, плоских і рельєфних орнаментах на деталях; мурованих — у пластиці площин фасадів та їх фактурно-колористичному вирішенні.

Через масове зникнення каплиць упродовж XIX — 70-х рр. XX ст. на українській етнічній території постала важлива потреба всебічного їх вивчення, збереження наявних, відновлення автентичних зразків традиційного сакрального будівництва малих архітектурних форм.

Олег БОЛЮК

МОСТИ У ЛЬВІВСЬКОМУ КРАЄВИДІ

Мости належать до інженерних споруд, у яких технічні властивості будівельних матеріалів і конструкцій постають у просторовому поєднанні і творять архітектурну форму. Таким чином архітектура мостів неподільно пов'язана з розвитком будівельних технологій і удосконаленням властивостей будівельних матеріалів. Однак домінування утилітарно-будівельних чинників у будівництві мостів ніколи не було абсолютним, взаємні відношення ужиткового й естетичного обумовлюються загальними тенденціями архітектури певної епохи чи історичного періоду й авторським задумом проектанта.

Кожен міст не тільки задовольняє потреби транспортного чи пішохідного руху — одночасно така споруда є важливим елементом краєвиду, зокрема міського. Тому просторові форми мостів відіграють важливу роль в урбанізованому краєвиді, у багатьох випадках активно його формуючи[1].

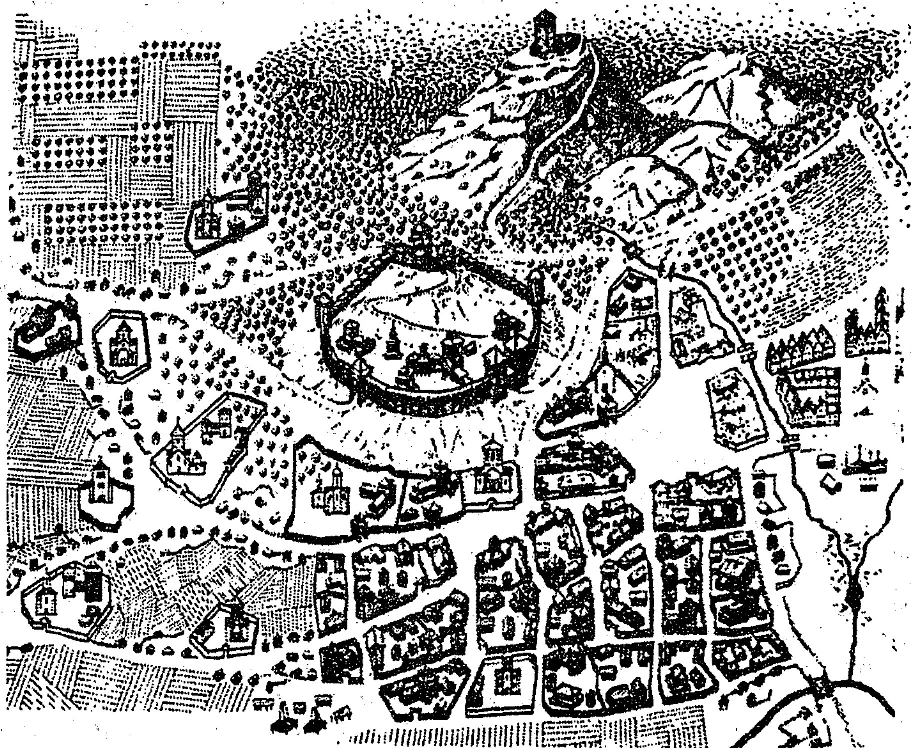
Краєвид Львова відзначається мальовничістю і різноманітністю, у процесі урбанізації багато його форм змінювались, однак загальний характерний образ протягом століть зберігався. Багато рис і ознак львівського краєвиду обумовлені розташуванням міста на стику трьох географічних областей: пагорбистого Розточчя, Побужжя, Львівського плато. Через Львівське плато проходить лінія європейського вододілу, що розділяє басейни Чорного та Балтійського морів. Межа вододілу розпочинається „на Персенківці, далі прямує на Кульпарків, де повертає на північ і через пл. Кропивницького [...] виходить на Клепарівське узгір'я"[2]. *До басейну Чорного моря (басейну Дністра) належать потоки західної частини міста: Рясна, Білогорський, Зимна Вода та у південній: Зубра, Солонка, Щирка. До басейну Балтійського моря (басейну Західного Бугу) належать Полтва з головними притоками-потоками: Залізною Водою, Сорокою, Вулецьким, Пасікою.*

Найвищим місцем Львова від другої половини XIX ст. є штучно насипаний курган Високого замку (409 м над рівнем моря) на верхній терасі парку Високий замок, з нього можна „побачити на півдні обширну Львівську кітловину, забудовану центральною частиною міста. Схили

---

[1] Пунин А. Л. Архитектура отечественных мостов.— Ленинград, 1982.— С. 3.
[2] Шишка О. Наше місто — Львів.— Львів, 2000.— С. 6.

кітловини порізані ярами верхів'їв Полтви", дещо східніше височить Піскова гора, або гора Льва, і далі на схід простягається „плосковерха височина і лісиста Чортівська скеля" (418 м), що замикає відріг Львівського плато[3]. *Плосковерху височину довжиною близько 5 км східніше Високого замку займає гряда Знесіння, де знаходиться ландшафтний парк з музеєм дерев'яної народної архітектури.*



1. Загальний вигляд Львова у *другій половині XIII ст. Реконструкція І. Базарника. 1984 р.*

У кітловині підноситься Каліча гора (гора Вроновських), на якій у середині XIX ст. побудовано цитадель, а на захід від Високого замку — відокремлена від нього долиною Полтви Кортумівська гора висотою 379 м, далі на південний схід до височинних міських територій належать горби Софіївки. У західній частині середмістя до найвищих місць належать „гора Страчення" і високий пагорб, на якому розташований собор св. Юра.

[3] Львів. Довідник.— Львів, 1955.— С. 13—14.

Згадані узгір'я і височини у краєвиді Львова оточені мальовничим кільцем долин і ярів, якими у минулому протікала з півдня на північ річка Полтва з численними потоками-притоками. Ця річка у середньовіччі, можна гадати, була досить повноводною і мала для загального вигляду міста велике значення. Як свідчить історик, „широку рівнину над Полтвою називали здавна Болонями або Лугами"[4].

Протягом століть розвитку міста водна мережа на території Львова зазнала значних перетворень, і сьогодні її роль і значення у міському краєвиді досить різнохарактерні. Частина потоків, особливо у периферійних західній і південній частинах міста, протікає відкритими руслами, натомість Полтва та її притоки у межах міста майже повністю каналізовані.

Складний рельєф місцевости з великими перепадами висот і розгалужена водна мережа завжди обумовлювали потребу у спорудженні міщанами численних мостів і кладок.

Розташування міста біля річки відобразилося у гідронімічних назвах вулиць і визначенні розташування тих чи інших будівель. У реєстрах початку XV ст. трапляються згадки про будинки або ділянки (парцелі) „за мостом", „близько моста", „на мості". Будинки біля костелу Марії Сніжної згадано як такі, що знаходяться „на мості", в околиці Старого Ринку — „на Вірменському мості", поблизу вулиці Замарстинівської — „за мурованим мостом". Хоч визначення положення будівлі чи ділянки згідно з „мостом" фіґурує у міських реєстрах від XV ст., можна припустити, що воно могло мати і давнішу традицію[5].

На початковій стадії розвитку Львова у XIII ст. головною домінантою міського краєвиду був княжий замок на Княжій горі. Біля гори розташовувалося досить велике підгороддя, що займало територію від теперішнього парку Високого замку на північ до села Знесіння, а на захід і південь — до річок Полтви (колишня вулиця Полтвяна, нинішній проспект Чорновола) і Пасіки[6].

Беручи до уваги різницю у рівнях території тогочасного міста, що досягали майже 100 м, і наявність кількох струмків-приток Полтви, можна бути впевненим в існуванні численних містків і кладок у давньоруському Львові. Сьогодні про розташування цих споруд на території міста та їх роль у міському краєвиді можна судити головним чином зі згадок в архівних і літературних джерелах та на підставі гіпотетичних графічних реконструкцій.

На реконструкції загального вигляду Львова другої половини XIII ст. авторства І. Базарника видно потік, що спливає з південно-східного схилу Високого замку до Полтви. На потоці показано чотири мости й один на Полтві[7]*. Століттям пізніше згадується, вірогідно, той сам потік, що пливе до рову перед Татарською брамою*[8].

---

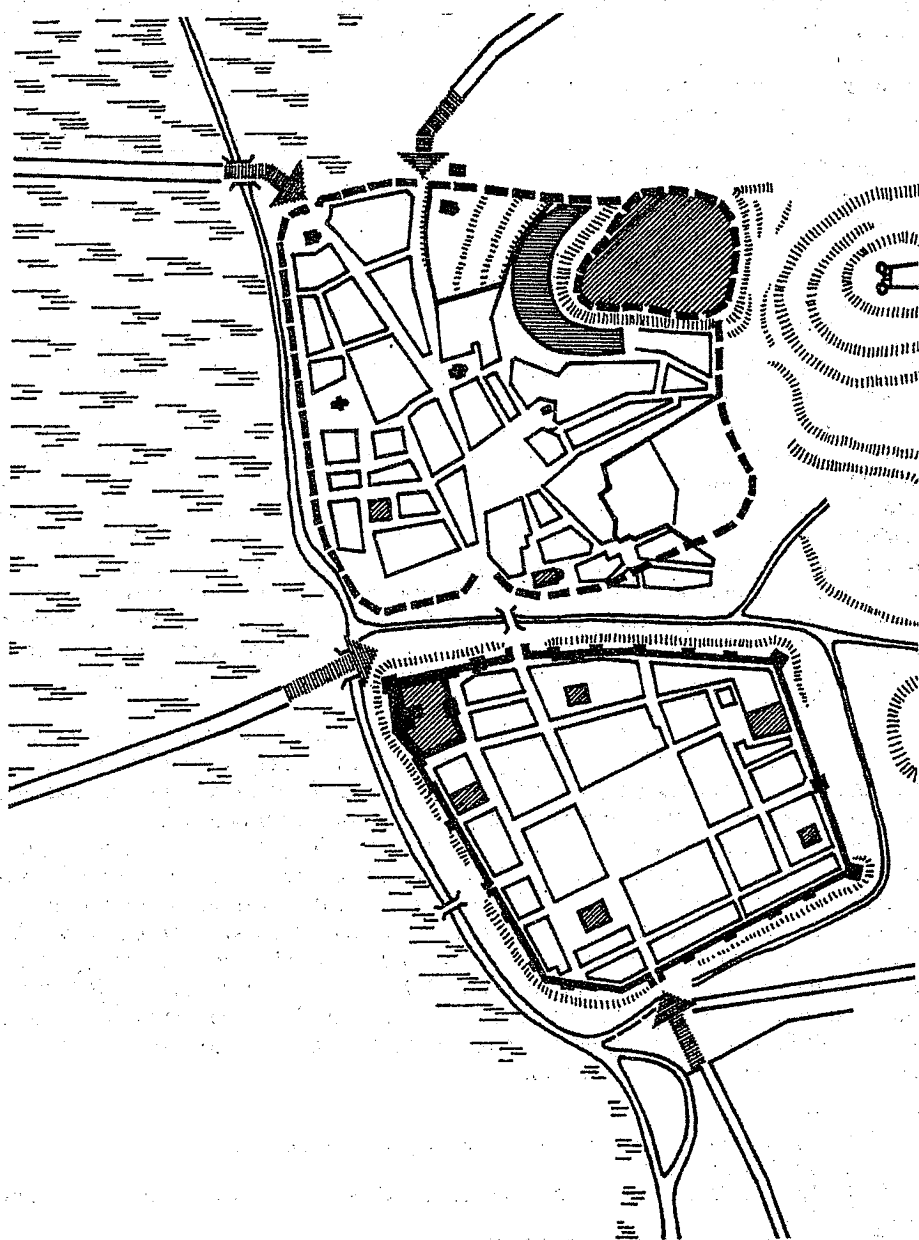
[4] Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову.— Львів, 1991.— С. 19.

[5] Гронський Й. Оборонні укріплення середньовічного Львова // Жовтень.— 1979.— № 6.— С. 120.

[6] Історія міст і сіл УРСР. Львівська область.— К., 1968.— С. 53.

[7] Історія Львова.— К., 1984.— С. 16.

[8] Гронський Й. Оборонні укріплення...— С. 125.



2. План Львова *другої половини XIII—XIV ст. Реконструкція А. Рудницького. 1984 р.*

Кілька мостів позначено на реконструкції розпланування Львова у другій половині XIII ст. авторства А. Рудницького. Мости розташовані на Полтві і на її притоках Сороці з південного сходу, Пасіці з південного заходу і на потоці Ортиш[9]. *Тут показано мости біля існуючих у середині XIII ст. церков Благовіщення і Богоявлення, а також на шляхах, що вели з Перемишля, Ужгорода, Галича і Холма.*

Також бачимо кілька мостів на реконструкції розпланування Львова кінця XIII — початку XIV ст. того ж автора. На плані показано три мости на Полтві і два — на ровах перед Краківською і Галицькою брамами[10].

Вигляд Краківської брами з мостом перед нею можна побачити на рисунках Глоговського з 1783 р., тобто безпосередньо перед усуненням міських укріплень з північної сторони на зламі XVIII—XIX ст.[11] *Краківська брама, яку спочатку називали Татарською, вперше згадується у документах 1384 р. Брама мала подвійні залізні ворота, „за воротами був міст через рів...“*[12]

Розташування деяких мостів у топографії давньоруського Львова дещо відрізняється у різних джерелах. Наприклад, Вірменський міст згадується з приводу продажу ковалем Лаврентієм подвір'я з городом „біля Вірменського мосту при монастирі св. Онуфрія“[13]. *Можна припускати, той сам міст фігурує в описі Старого ринку, у якому згадано, що біля монастиря св. Якова був знову „вірменський міст“*[14].

Знову ж неподалік Старого ринку існував інший міст, про який збереглася пам'ять у теперішній назві вулиці Богдана Хмельницького (колишня Жовківська), частину якої „від Краківської площі до Старого Ринку“ ще у 1920-х рр. „місцеві жиди“ називали „На мості“; „був тут рів і на нім міст“[15].

У середині XIV ст. на верхній терасі Високого замку збудовано новий замок, у плані подібний „до музичної лютні“. Перед зовнішньою брамою замку був сухий рів, понад яким можна було перейти підйомним мостом, ще один міст знаходився у внутрішньому дворі[16].

Міський краєвид Львова зазнав значних змін у XIV ст. Швидко розвивався міський осередок навколо Нового ринку, розташованого південніше від давньоруського міста XIII ст. Перша письмова згадка про Новий ринок датується 1376 р., коли на площі були кам'яні тротуари. Від 1382 р. на ринку була ратуша, а на її вежі у 1404 р. встановлено міський годинник, площу вибрукувано у 1452 р. Забудова навколо площі в той час ще була дерев'яною, на початку 1390 р. при площі стояло дев'ять будинків, при сусідній вулиці Татарській було вісім будинків, між ними зеленіли сади і городи[17].

---

[9] Ксерокопія ескізу з 1972 р. З приватної збірки автора статті.

[10] Історія Львова.— С. 21.

[11] Szolginia W. Ikonografia dawnego Lwowa. Najstarsze widoki Lwowa.— Warszawa, 1991.— S. 22—23.

[12] Гронський Й. Оборонні укріплення...— С. 125.

[13] Гронський Й. Будні середньовічного Львова // Жовтень.— 1981.— № 10.— С. 123.

[14] Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову.— С. 17.

[15] Там само.— С. 15.

[16] Czerner O. Lwów na dawnej rycinie i planie.— Wrocław, 1997.— S. 30.

[17] Гронський Й. Будні середньовічного Львова.— С. 118.

Важливою складовою міського краєвиду Львова XIV—XVIII ст. були оборонні мури, що складалися з двох поясів — внутрішнього (Високого муру) і зовнішнього (Низького муру). Згадка про Високий мур трапляється у документах 1409 р., до нього у другій половині XV ст. входило 25 веж, без урахування трьох веж Низького замку. Зовнішній мур був зміцнений 16 напівкруглими бастеями[18].

Загальною домінантою краєвиду міста того часу залишався Високий замок, а його відповідником у північно-західному куті міських мурів був Низький замок. Зовнішнє кільце мурів оточували заповнений водою рів і земляний вал. Із західного боку рів заповнювався водою з головного русла Полтви, зі сходу, півночі і півдня використовувалася вода з потоків —притоків Полтви.

Важливе оборонне значення мали мости при головних львівських брамах — Галицькій і Краківській (Татарській). На початку XV ст. міст Галицької брами був мурованим, а Краківської (Татарської) — ще дерев'яним[19]*. Також мурований і дерев'яний мости існували на Краківському передмісті на правій притоці Полтви Млинівці (або Коритці) наприкінці XVII ст. Під час татарського нападу у 1695 р. біля мурованого моста загоном оборонців командував гетьман Яблоновський*[20].

Про загальний вигляд львівського міського краєвиду у XVII—XVIII ст. і роль у ньому мостів можна скласти уявлення на підставі реконструкції Я. Вітвіцького. На рисунку можна налічити сім місць „мостових переходів“ через водні струмені біля міських мурів і стільки ж у передмістях; цілком імовірно, що їх могло бути більше[21].

Сьогодні у середмісті існує також „натурний макет“ кладки через рів з водою біля воріт відреставрованої Глинянської вежі і фрагмента оборонного муру. Асоціативне відтворення історичних елементів міського краєвиду виконано 1977 р. у комплексі будівництва підземного переходу на площі Митній[22].

Мости, пов'язані з оборонними мурами, часто згадуються у міській хроніці, деколи їх слабка конструкція була причиною нещасних випадків. Одного разу „львівські панни, вистроєні з казковою розкішшю, що поспішали на обряд обручин однієї своєї товаришки у кляшторі Марії Магдалини, заломилися тут, впали до Полтви і мусили вертатися додому“, тому що обвалився звідний міст біля Єзуїтської фіртки[23].

Згадується у міських хроніках також про мости, побудовані на передмістях. У першій половині XVI ст. згадується про Сокільницький міст, який існував біля сучасного готелю „Жорж“, і про Волоський міст на початку вулиці Зеленої[24].

Ще у XIX ст. користувалися дерев'яним підвісним мостом між Львівською римо-католицькою семінарією і костелом св. Казимира. Зга-

---

[18] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— Львів, 1987.— С. 20.

[19] Tomkiewicz W. Dzieje obwarowań miejskich Lwowa // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1971.— T. XVI.— Zesz. 2—3.— S. 98.

[20] Там само.— S. 129.

[21] Panorama plastyczna dawnego Lwowa. Wydanie drugie.— Lwów, 1938.— S. 16.

[22] Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів. Архітектурно-історичний нарис.— К., 1989.— С. 263.

[23] Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову.— С. 86.

[24] Гронський Й. Оборонні укріплення...— С. 120.

дується також у 1675 р. кам'яний міст над каналом Полтви на Підзамчі. З цієї причини частина сучасної вулиці Замарстинівської у XVII—XIX ст. була відома як вулиця Мурованого Моста[25].

Радикальні зміни у міському краєвиді Львова настали наприкінці XVIII ст., коли розпочали розбирати оборонні мури і пов'язані з ними споруди. Сучасники відзначали, що „наказано у 1777 році знесення обох брам і повільне усунення укріплень. Кілька років потому були вже мури і башти на цілій західній стороні усунені, а вали обсаджені деревами і замінені у місце прогулянок"[26]. *Так починали формуватися Гетьманські вали — сучасний проспект Свободи.*

Оскільки місто в мурах було відмежоване від західного передмістя долиною Полтви, то „сполучення [...] відкривалися тільки у трьох місцях. Одним був міст на Полтві навпроти вулиці Казимирівської [нині вул. Городоцька.— Б. П.], другим міст [...] при єзуїтських будинках, третій міст аж у тому місці, де Полтва до Академічної вулиці [нині просп. Шевченка.— Б. П.] повертає [...] напрям моста йшов у бік Галицької площі"[27].

Зі східного боку оборонні мури усунено близько 1820 р. і „закладено на других валах плантації", які було названо Губернаторськими валами, тобто сквер на нинішній вулиці Винниченка. Ділянки колишніх земляних укріплень сплановано, „знову закидаючи рови землею. Тільки там, де Полтва протікала під мурами, залишився відкритий рів. До двох містків на Полтві, з яких один провадив до Єзуїтської фіртки, другий до Краківської брами, додався третій біля початку [...] вулиці Академічної"[28].

Полтва на новому головному бульварі Львова (Гетьманських валах) протікала у штучному руслі з облаштованими берегами. Через русло були перекинуті уже згадувані містки, зображені на літографії К. Ауера, датованій 1830 р. Біля Полтви знаходилися проїзна частина і тротуар, відгороджений від русла ріки балюстрадою і живоплотом. З обох боків бульвару видно забудову, деякі будинки частково збереглися дотепер[29].

На рисунках із середини XIX ст. і дещо пізніших фотографіях зафіксовано вигляд ще інших мостів на Полтві: навпроти готелю „Жорж" і на площі Фердинанда (нинішній площі Міцкевича.— Б. П.). На місці готелю „Жорж" у середині XIX ст. містився готель „Росія" („Hotel de Russie"). На рисунку видно традиційний кам'яний арковий міст солідної конструкції з балюстрадою, пристосований до проїзду кінних екіпажів[30].

Міст на площі Фердинанда зображено на відомій акварелі А. Гаттона, датованій 1847 р., на якій показано площу з ще відкритим рус-

---

[25] Коцюба Д. Львівські потічки, ставки і ріки // Високий Замок. Додаток.— 1992.— № 4.— С. 2.

[26] Papee Fr. Historya miasta Lwowa w zarysie.— Lwów, 1894.— S. 173.

[27] Там само.— S. 174.

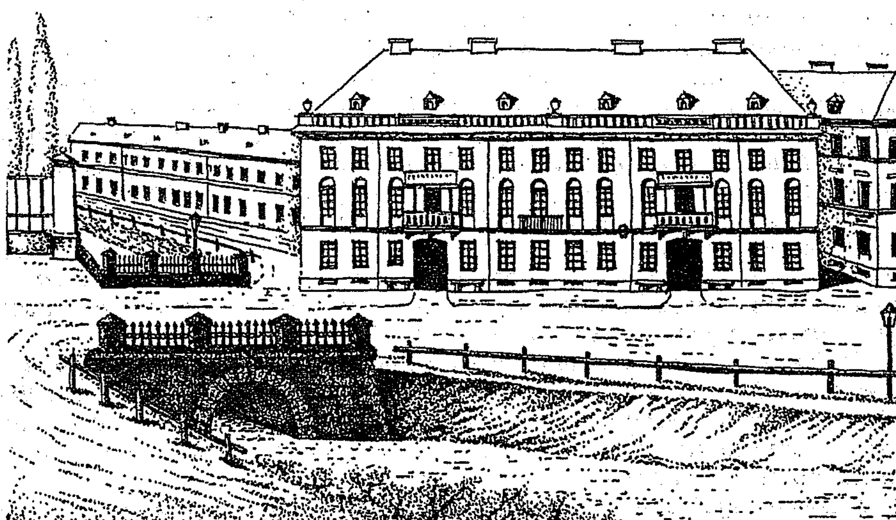
[28] Drexler I. Wielki Lwów.— Lwów, 1920.— S. 10.

[29] Каталог гравюр XVII—XX ст. з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР.— К., 1989.— С. 6.

[30] Перерис з ксерокопії рисунка „Lwów. Hotel de Russie a Leopol", яку надав авторові статті Б. Мельник.

лом Полтви і арковим кам'яним мостом, також призначеним для руху екіпажів. Більш реалістично той же міст зображено на акварелі Т. Чишковського з 1840 р. Тут бачимо площу перед побудовою на ньому колодязя з фігурою св. Марії, натомість у центрі зображення — міст через Полтву на початку нинішньої вулиці Коперника. З правого боку від мосту видно каменярів, які, мабуть, готуються до перекриття Полтви, що було розпочато у 1841 р.[31]

Про кількість мостів у Львові та їх значну роль у краєвиді міста в останній чверті XIX ст. можна судити з Плану королівського столичного міста Львова 1871 р., відомого як план К. Вільда[32]. *На цьому плані показано 15 більших і менших мостів через Полтву і три мости через її притоки. Характерно, що на плані уже можна побачити і залізничні мости Львівсько-Бродівської лінії у північній частині міста: один через Полтву, а інші через вулиці Клепарівську, Замарстинівську, Опришківську.*



3. Міст біля готелю „Hotel de Russie".
Перерис з рисунка XIX ст. з приватної збірки Б. Мельника

Саме з повним перекриттям Полтви пов'язані важливі і суттєві зміни у краєвиді Львова останніх років XIX ст. Перекриття Полтви і Пасіки виконано протягом 1883—1892 рр., і це обумовило „перетворення Гетьманських валів, здійснене у 1888—1891 рр." З того часу числен-

[31] Czerner W. Lwów na dawnej rycinie...— S. 66, 152—153.
[32] Plan Kr[ólewskiego] stoł[ecznego] miasta Lwowa z uwzględnieniem nowych nazw ulic i placów. 1871 // Національний музей у Львові, ф. карт.

ні мости і містки через Полтву та її притоки зникли з краєвиду середмістя, поступаючись місцем замощеним вулицям і площам, оточеним периметральною капітальною забудовою. З образу міста майже були усунені ріка та характерні ознаки пов'язаного з нею краєвиду, адже вигляд русла Полтви та її приток-струмків дуже відрізнявся на різних ділянках: від облаштування берегів обвалуваннями і спланованими відкосами у центрі до мальовничих берегів у природному стані на тогочасних міських околицях.

Мости і містки у той час теж відрізнялися виглядом і конструкцією — декілька кам'яних аркових у центрі, решта дерев'яні балкові. Після усунення з території міста усіх цих споруд образ міста багато в чому втратив своєрідність, характерну для „міст на ріці", і став „сухопутним".

Індустріалізація Галичини і потреби у переміщенні великих мас товарів і людей обумовили будівництво мережі залізниць, головним залізничним вузлом провінції став Львів.

Тут слід відзначити дві характерні обставини щодо взаємних пов'язань краєвиду і мостів на зламі XIX і XX ст. З одного боку, у той час мости, будучи складовою залізничного будівництва, належали до істотних чинників змін і перетворення краєвиду. Відзначається, що „залізниця змінила ландшафт [...] Залізниці будувалися з метою „відкривати" і „розвивати" місцевість [...] але ніхто не передбачив їх потрясаюче активного впливу на ландшафт [...] це ніколи не планувалося і не контролювалося. Навіть сьогодні це не контролюється..."[34]

З другого боку, наприкінці XIX ст. мости у загальному розумінні були передусім транспортними об'єктами, а „естетичні риси мосту і така його роль у краєвиді річкової долини чи міста вважалися третьорядним чинником [...] значення мостів бачено тоді тільки у розв'язанні технічних і функціональних проблем"[35].

Залізницю з Перемишля до Львова прокладено 1861 р., у 1869 р. продовжено залізничну лінію до Бродів через Підзамче, а протягом 1905—1908 рр. на північних схилах тодішнього Кайзервальду побудовано колію між станціями Підзамче і Личаків з різницею рівнів 75 м, що тоді належало до помітних інженерних досягнень[36].

У Львові будівництво залізниць внесло принципові зміни у краєвид середмістя. З огляду на складний рельєф місцевости і потребу сполучити території з великими перепадами висот, територія міста була поділена великими виїмками і відповідно насипами. Лінія, що сполучає головний вокзал з Підзамчем у західній частині, прокладена у виїмці горбів Кортумівки, а у північній — на високому (місцями висотою до 12 м) насипі, що перегородив долину Полтви. Натомість чернівецька лінія у південному секторі міста майже повністю прокладена у виїмці, рівнинна ділянка знаходиться біля станції Персенківка.

---

[33] Miasto Lwów w okresie samorządu. 1870—1895.— Lwów, 1896.— S. 349.

[34] Саймондс Дж. Ландшафт и архитектура / Сокр. пер. с англ.— Москва, 1965.— С. 136.

[35] Пунин А. Л. Архитектура отечественных мостов.— С. 72.

[36] Гранкін П. Е., Лазечко П. В., Сьомочкін І. В., Шрамко Г. І. Львівська залізниця. Історія і сучасність. 1861—1996.— Львів, 1996.— С. 16—17, 88.

Таким чином середмістя Львова отримало на зламі XIX—XX ст. чітко зафіксовану на місцевості антропогенну межу, своєрідну величезну північно-західно-південну „ландшафтну підкову“, яка стала з того часу невід'ємною складовою міського краєвиду. З другого боку, насипи і виїмки залізничного полотна набули на території Львова ролі потужного територіального бар'єра, який у багатьох випадках значно обмежує можливості сучасного містобудівного розвитку.

У другій половині XIX ст. краєвид Львова збагатився новим типом мостових споруд — залізничними віадуками і мостами. До них належать мости з металевих ферм і балок через вулиці Замарстинівську, Опришківську і проспект Чорновола, кам'яні аркові віадуки через вулиці Тунельну, Під дубом, Польову, Богданівську — перелічені споруди побудовано на лінії, що сполучала головний вокзал з Підзамчем і далі вела до Бродів. На лінії Підзамче — Личаків побудовано кам'яний арковий віадук через дорогу Кривчицьку, залізобетонні балкові мости через вулиці Старознесінську і Польову і один міст над яром Кривого потоку.*

Донині збереглися без істотних змін кам'яні віадуки через вулиці Тунельну, Богданівську, дорогу Кривчицьку, металеві мости через вулицю Замарстинівську і проспект Чорновола, інші після реконструкції змінили вигляд.

Реконструкція усіх залізничних мостів на території Західної України проводилася після 1945 р. у зв'язку зі зміною „європейської“ ширини залізничної колії відповідно до стандарту, прийнятого в СРСР, і впровадженням більших за габаритами і масою локомотивів і вагонів.

Деякі мости були зруйновані у час воєнних дій і в ході відбудови змінювали їх конструкцію і форму. Наприклад, зруйнований кам'яний віадук через вулицю Під дубом відбудували у формі балкового моста зі збірних залізобетонних елементів. Тут слід зауважити, що після 1945 р. у Львові взагалі не будували монолітних залізобетонних мостів, що було обумовлене директивною вимогою застосування у тодішньому СРСР тільки збірних залізобетонних конструкцій.

Для Львова така ситуація була парадоксальною, бо перший арковий монолітний залізобетонний міст у Галичині побудовано як експериментальну конструкцію на подвір'ї головного корпусу Львівської політехніки під керівництвом професора М. Тулле ще у 1894 р., і цей місток зберігся донині.

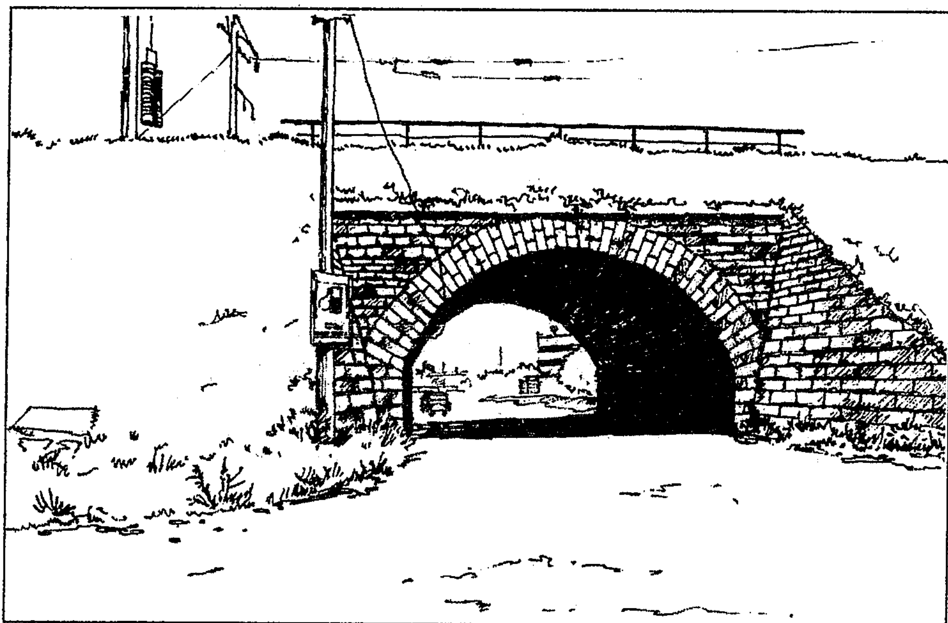
У 1970-х рр. побудовано два залізничних мости з прогонами зі збірних залізобетонних балок: через вулицю Хуторівку і наприкінці вулиці Зеленої.

Цілком вірогідно, що одночасно з будівництвом залізничних мостів у Львові будували шляхові (автошляхові у нинішньому розумінні) мости у місцях перетину залізничних ліній з головними вулицями. Це були мости з клепаних металевих балок і ферм, що спиралися на кам'яні опори. Такого типу мости побудовано наприкінці XIX ст. на вулиці Городоцькій над колією, що веде від головного вокзалу до Сихова (чернівецький напрямок), і на продовженні вулиці Городоцької у Скнилові, на

* Про первісний вигляд цього моста в автора статті немає вірогідних відомостей. При відбудові у 1950-х рр. його три прогони споруджено з металевих зварних ферм на таких же опорах.

вулицях Шевченка, Левандівській, Любінській, Кульпарківській, Княгині Ольги, Стрийській.

Наприклад, однопрогонний міст на вулиці Кульпарківській побудовано в останньому десятиріччі XIX ст. з металевих клепаних ферм, довжина прогону становила 12 м, ширина моста — 5,6 м, у тому числі тротуару — 0,8 м[37]*. Інші уже згадувані мости мали подібні параметри; найбільшим з них був двопрогонний шляховий міст, що сполучав вулицю Городоцьку з Левандівкою (вулиця Сяйво), який складався з двох металевих просторових ферм завдовжки близько 40 м кожна, що спиралися на бетонно-кам'яні опори**. *Старі опори частково збереглися, однак новий збірний залізобетонний міст побудовано поряд.*



4. Залізничний віадук через вулицю Богданівську. *1860-ті рр.*
Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.

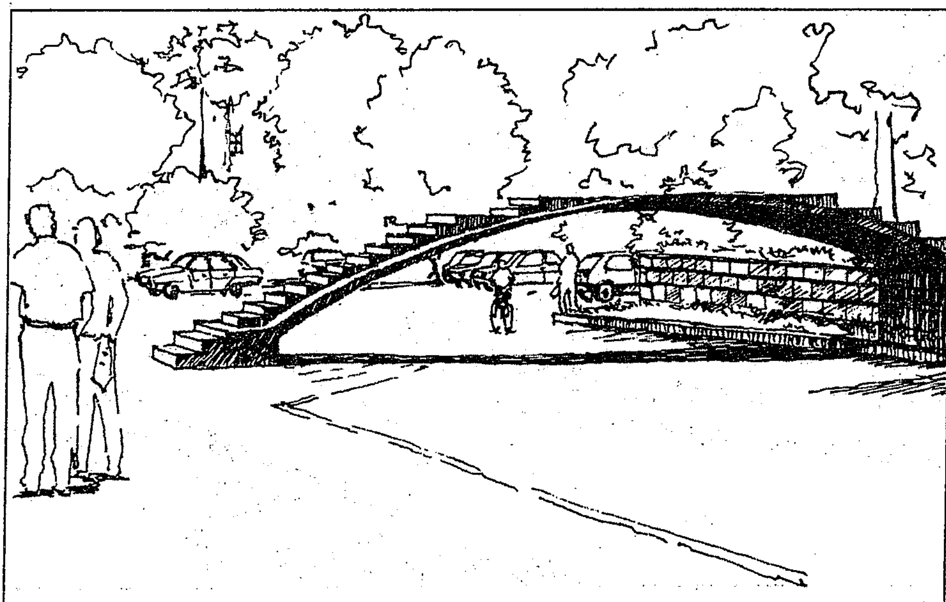
Усі згадані металеві шляхові мости були демонтовані і на їх місці протягом 1975—1983 рр. побудовано балкові залізобетонні автошляхові мости зі збірних елементів (опори, прогонні балки, настили, тротуарні плити, парапети тощо). Нові мости мають значно більші парамет-

[37] Технический проект на строительство путепровода по ул. Кульпарковской в г. Львове.— Львов, [б. р.].— Т. I. Пояснительная записка.— С. 5. Архів проектного інституту „Західдіпрошлях".

* Інформацію авторові статті надав головний інженер „Західдіпрошлях" О. Паник.

ри від старих, зокрема, це стосується проїзних частин, передбачених для 4—6 смуг транспортного руху. Найширшу проїзну частину мають мости на вулиці Городоцькій у Скнилові та Сихівський шляхопровід (шість смуг на всій довжині проїзної частини), решта мають дещо вужчі проїзні частини. На старі кам'яні опори поставлено нові залізобетонні прогонні балки у процесі реконструкції 1948 р. тільки у мості на вулиці Шевченка біля станції Клепарів.*

Слід зауважити, що згадані автошляхові мости розташовані поза середмістям Львова і тому є складовими краєвиду нових міських дільниць, архітектурний образ яких сформувався у другій половині XX ст. Конструкції нових автошляхових мостів останньої чверті XX ст. мають значні розміри, наприклад, міст на вулиці Сяйво має 140 м довжини і 28 м ширини.



5. Експериментальна конструкція залізобетонного моста у подвір'ї Львівської політехніки. *1894 р.*
Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.

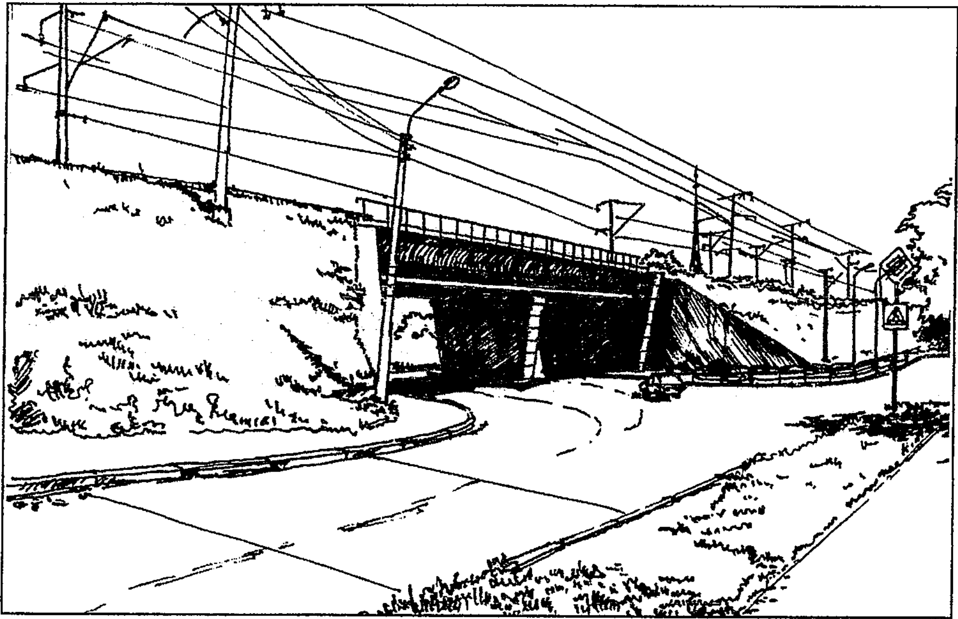
Однак найбільшим є завершений у 2004 р. (після майже 20 років з початку будівництва) комплекс Сихівського шляхопроводу, що складається з двох балкових залізобетонних мостів збірної конструкції і складної транспортної розв'язки у двох рівнях[38]. Дев'ятипрогонний

* Інформацію авторові статті надав головний інженер „Західдіпрошлях" О. Паник.

[38] Зельман К. Сихівський міст завершено // Поступ.— 2004.— 9 квітня.— № 83.

міст збудовано над коліями станції Персенківка, двопрогонний — над міською дорогою, що сполучає вулиці Зелену і Стрийську, між ними на земляному насипі із застосуванням великих підпорних стін влаштовано транспортну розв'язку.

Слід додати, що поряд із Сихівським у єдиний комплекс на тому ж транспортному напрямку проспекту Червоної Калини входить побудований у 1980-х рр. чотирипрогонний шляхопровід над вулицею Хуторівкою, який тільки тепер став повністю використовуватися за призначенням. Загалом цей комплекс шляхопроводів завдяки значним розмірам (загальна довжина проїзної частини близько 600 м, ширина 6 смуг руху) став найбільш помітним інженерним об'єктом у краєвиді житлового масиву Сихів.



6. Залізничний міст через вулицю Клепарівську.
Кінець 1940-х рр. Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.

Подібного значення може набути після добудови шляхопровід на перетині вулиць Наукової і Княгині Ольги (біля готелю „Супутник"), чотири збудованих прогони якого уже впродовж десятиліття використовуються як автостоянка.

Загалом нові автошляхові мости мають прості прямолінійні форми і у міському просторі здебільшого виглядають досить нейтрально. Тому у сприйнятті водія автомашини чи пасажира транспорту такі споруди є ніби продовженням простору вулиці, на якій їх збудовано. Ці

мости переважно розташовані у західній і південній частинах міста на перетинах основних радіальних вулиць (магістралей загальноміського значення) з залізничними коліями і з цього погляду перебувають у перехідній зоні між старою (сформованою до другої половини XX ст.) і новою міською територією Львова.

У міському краєвиді такі мости сприймаються як складова урбанізованого простору, сформованого у другій половині XX ст. Цьому сприяє також певна технологічна єдність навколишньої житлової та виробничої забудови і мостових споруд, основана на принципі збірности великоформатних залізобетонних елементів і сформованим на цій основі архітектурним образом нових периферійних дільниць Львова.

У сучасному краєвиді Львова існує ще один вид мостів, представлений декількома об'єктами,— це мости для пішохідного руху. Найстаріший і найбільший з них (довжиною близько 250 м, шириною близько 3 м) споруджений ще на початку XX ст. над залізничними коліями станції Львів-головний. До 1939 р. цей пішохідний міст ламаної форми у плані складався з двох частин, що було позначено на деяких планах Львова того часу[39].

Пішохідний міст сполучає залізничний вокзал з вулицею Таллінньскою на Левандівці. У 1940-х рр. його реконструйовано, прогони з металевих зварних балок спираються на металеві ферми-опори. У загальному краєвиді залізничної станції міст відіграє незначну роль, його відносно ажурні (порівняно з територіями колій і будинками депо) форми губляться у специфічному просторі території залізниці, де головними є численні колії і великі будинки вагонних та локомотивних депо.

Набагато менший (довжиною близько 15 м) пішохідний місток збудовано також у 1950-х рр. з використаних залізничних рейок для переходу над чернівецькою колією з метою сполучення вулиць Рудницького і Боткіна. Цей місток має ламану конфіґурацію, що складається з тротуарної частини безпосередньо над колією і сходових маршів по обидва боки. Подібний пішохідний місток існував з 1951 по 1970-ті рр. над колією Львівської дитячої залізниці біля перехрестя вулиць Стрийської і Козельницької.

Також металеву зварну конструкцію має пішохідна кладка біля трубопроводу, прокладена у 1970-х рр. над виїмкою залізничної колії Підзамче — Личаків між вулицею Ніщинського і територією парку Знесіння. Усі три перелічені об'єкти є суто інженерними спорудами, їх форми обумовлені вимогами технології зварювання металоконструкцій, мають окреслене утилітарне значення і не можна говорити про намір вкомпонування їх у навколишній краєвид.

Більше ознак поєднання з природним оточенням і забудовою має пішохідний міст усередині території житлового мікрорайону біля Погулянки на вулиці Пасічній. Міст завдовжки близько 30 м має збірну залізобетонну трипрогонну конструкцію, причому середній прогон перекинутий над яром глибиною близько 10 м.

Розглядаючи просторову роль мостів у краєвиді давнього і сучасного Львова, можна висловити думку, що до другої половини XIX ст. споруди мостів відігравали помітнішу роль у загальному образі міста. Існую-

---

[39] Plan wielkiego Lwowa. Podziałka 1:20000.— [Б. м.], 1937. З приватної збірки автора.

чі тоді мостові споруди виконували своє основне первісне призначення — забезпечувати перехід (переїзд) через водні русла — і були досить численними, хоч і невеликими за розмірами, збудованими з каменю чи дерева, розташовувалися безпосередньо в оточенні забудови.

Протягом XX ст. мости у Львові стали елементами складних залізничних і вулично-шляхових транспортних систем, значно зросли їх розміри, споруди збудовані з металевих або залізобетонних конструкцій. Однак це конструкції найпростіші з можливих у будівництві мостів, тобто звичайні балки і ферми невеликих (як для мостів) прольотів. Тому їх просторові форми досить схематичні, обумовлені суто технічними транспортними вимогами і технологічними особливостями спорудження тих чи інших будівельних конструкцій. Можна стверджити, що у другій половині XX ст. проблема просторових пов'язань мостів з міським краєвидом на території Львова узагалі не ставилася і не розглядалася.

Успадковані з XIX ст. два залізничних мости у центральній частині міста (через проспект Чорновола і вулицю Замарстинівську), а також кам'яні віадуки на міських околицях (через дорогу Кривчицьку, вулиці Богданівську, Тунельну) сьогодні вже можна вважати пам'ятками транспортних споруд. Переважна більшість наявних нині залізничних і автошляхових мостів розташована поза центром міста і є складовою краєвиду периферійних дільниць Львова.

Богдан ПОСАЦЬКИЙ

РЕЗИДЕНЦІЯ КНЯЗІВ ЛЮБОМИРСЬКИХ У РІВНОМУ: ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ТА ЗАНЕПАДУ

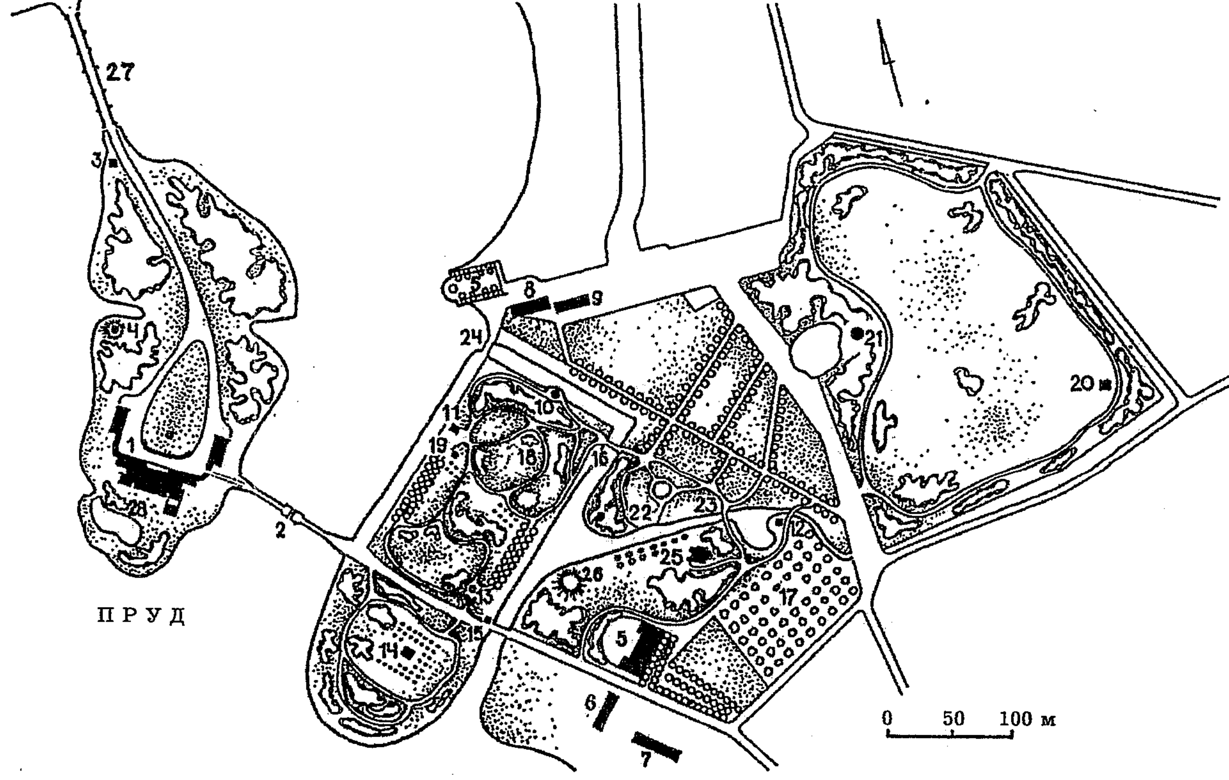
Історія створення резиденції князів Любомирських у місті Рівному тісно переплелася з власне історією цього населеного пункту. Процес формування просторово-планувальної композиції цього ансамблю був доволі коротким, увібравши в себе стилістичні засади, притаманні епосі, як у вирішенні окремих архітектурних об'єктів, так і в організації відкритих просторів. „Genius loci" місця, обраного під будівництво, був настільки сильним, що протягом двох століть не тільки не втратив свого значення, але й став відправною точкою містобудівельного розвитку Рівного.

Дослідження, які провели краєзнавці та історики архітектури протягом останнього десятиліття[1]*, та публіковані праці краєзнавців XIX ст. дають змогу скласти доволі чітку картину розвитку міста, який відбувався здебільшого завдяки архітектурно-планувальним акціям, що провадилися на території садиби власників, або безпосередньо з ними пов'язувався. Рівненський палац від моменту будівництва у 1730-х рр. і до початку XIX ст. був зразком вишуканого архітектурного стилю — панівного на той час бароко — з наступними поправками (рококо, класицизм), мав чудово оздоблені інтер'єри, його оточував досконалий за композицією сентиментальний парк. Власники Рівного — представники потужної магнатської родини Любомирських — князі Станіслав, Юзеф, усіляко дбали про свою садибу, розбудовуючи її та оздоблюючи.*

Типологічна основа вирішення брили рівненського палацу походить від французьких розв'язань середини XVII ст. палаців Мезон Лаффіт біля Парижа (1642—1650), Во ле Віконт (1656—1661). Головний корпус закладався на плані видовженого прямокутника з акцентацією тридільности об'єму будинку та введенням у його структуру бічних ризалітів. Значно менші за масштабом, вони підкреслювали домінацію центральної частини, одночасно завершуючи композицію об'єму. Серед польських палацових будівель, виконаних у такому ж стилістичному ключі, слід відзначити і палаци у Неборові (1695—1697) та Козловці (між 1735 і 1742 рр.). Подібне вирішення палацової брили було актуальним як

---

[1] Див., наприклад: Рычков П. А. Дорогами южной Ровенщины.— Москва, 1989; Прищепа О. Вулицями старого міста.— Рівне, 1997; Поліщук Я. Рівне. Мандрівка крізь віки.— Рівне, 1998.



1. План палацово-паркового ансамблю Любомирських. *Кінець XVIII ст. Графічна реконструкція П. Ричкова:*
1 — палац; *2* — великий міст; *3* — гауптвахта; *4* — китайський храм; *5* — манеж; *6* — конюшні; *7* — каретна; *8* — оранжерея; *9* — теплиця; *10* — ермітаж; *11* — тимчасовий вівтар; *12* — монумент; *13* — храм спогадів; *14* — готичний храм; *15* — англійська застава; *16* — китайський міст; *17* — фруктовий сад; *18* — квітковий сад; *19* — статуя Венери; *20* — пагода; *21* — фазанарня; *22* — грот; *23* — англійський міст; *24* — кам'яний міст; *25* — руїни; *26* — пагорб „Везувій"; *27* — палацовий міст; *28* — купальня

в епоху бароко, так і в період раннього класицизму. Очевидно, що найбільш вагома причина „безапеляційного" прийняття цього зразка на Волинських землях (поряд із традицією слідування французькій моді) криється у генетичній спорідненості вказаного членування об'ємів з архітектурою оборонних замків: ризаліти виникли як продукт еволюції наріжних замкових башт[2], пристосованих до нових (мирних) умов. Досягнення традиційної тридільности палацового корпусу не було наслідком шаблонного повторення раз і назавжди прийнятого канону. Вільне оперування об'ємами, індивідуальна інтерпретація зодчими класичних концепцій створили в Рівному унікальну палацову будівлю. Центральна вісь та головний вхід акцентовані своєрідним порталом, обмеженим виступаючими бічними ризалітами; незвичайним було їх наближення до головного входу. Змістове навантаження зростало від „флангів" будинку до центру, де і досягався апогей сприйняття. Кути палацу на рівні першого поверху були оздоблені напівкруглими, розчленованими волютами, ескарпами, що завершувались картушами та кам'яними вазонами. Дахові надано ламаного обрису з увігнутими схилами, характерними для рококо.

Посиленню монументальности сприяло не тільки розташування палацу на острові, утвореному рукавами ріки Устя, але й прагнення власників створити аналогію „палладіанської вілли": головний корпус з допомогою увігнутих закритих галерей поєднувався у єдиний об'єм з бічними флігелями, утворюючи парадний курдонер*. Будівля палацу стала ядром великого архітектурно-просторового утворення, до складу якого увійшов й унікальний сентиментальний парк.

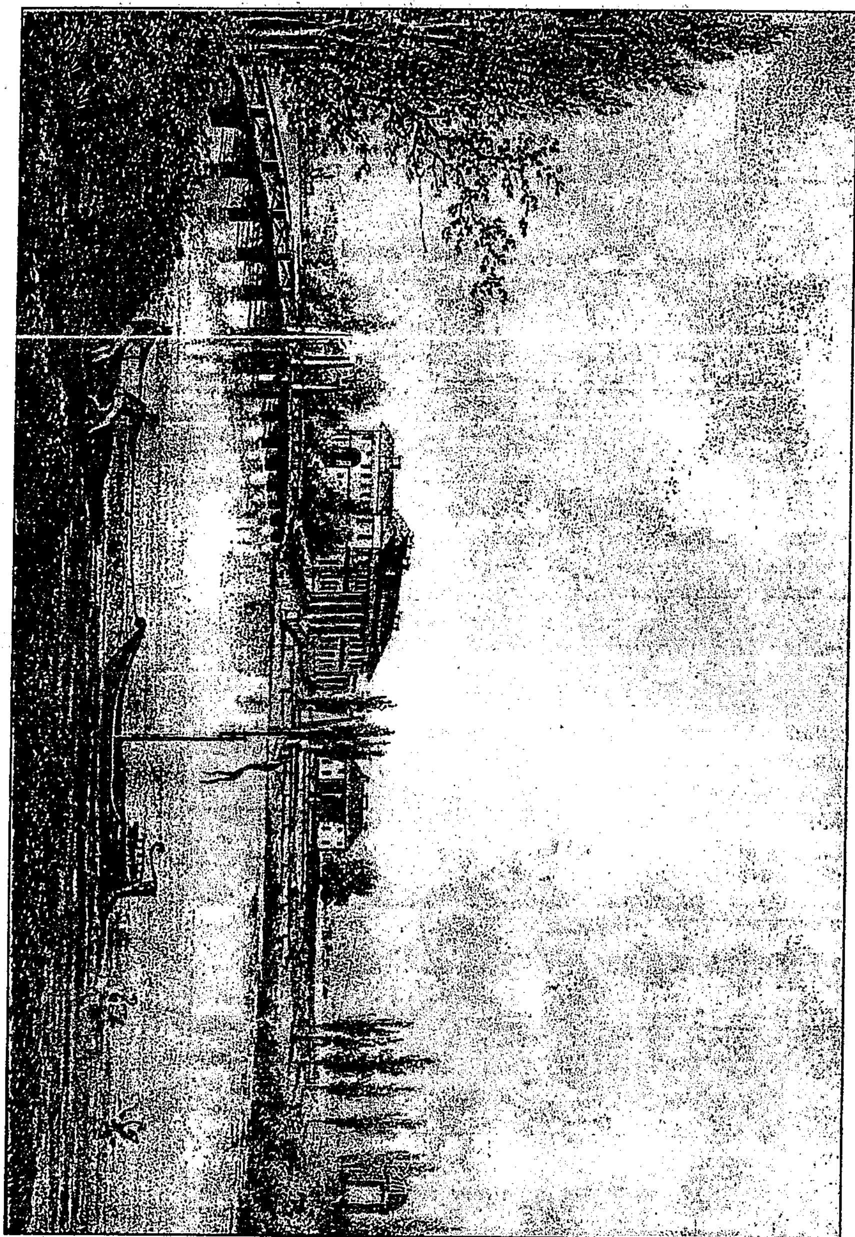
Велика кількість знаків (різностильових та „різнофункціональних" — у філософському розумінні) — найхарактерніша риса сентиментальних парків межі XVIII—XIX ст. Типологічна різноманітність потребувала великих площ для локалізації певних семантичних зон у парку і тим самим уникнення можливого стилістичного конгломерату чужорідних архітектурних форм та створюваних просторів. Відповідно до змісту, закладеного на певних ділянках, здійснювався і добір насаджень; критерієм тут виступала семантична відповідність кожної з порід дерев або видів кущів та квітів місцю посадки. Визначальну роль відігравали форма, колір крони у різні пори року, швидкість росту, тривалість активної життєдіяльности рослин. Розшифруванню змісту певної паркової композиції сприяли і знання античної міфології, де певне дерево, квітка безпосередньо вказували на значення або призначення тієї споруди, біля якої розташовувались.

Іконографічні джерела та численні описи у мемуарній літературі XIX ст. дають змогу проаналізувати планувальну структуру, худож-

---

[2] Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX w.— Lwów, 1935.— S. 36—37.

* Головним „трансляційним" джерелом цього мотиву була Англія ще у першій половині XVIII ст. Роль посередника початково виконувало видання К. Кемпбела „Vitruvius Britannicus" (1715, 1717, 1725 рр.), популяризуючи у Європі основні положення праці Палладіо. „Палладіанський" тип резиденції прижився і був найчастіше застосовуваним на Волині з суто функціональної необхідности поєднання об'ємів головної споруди та офіцин, пов'язаних з давньою польською традицією розташування кухні в окремому будинку на віддалі від парадних та житлових апартаментів. Галереї полегшували сполучення між службовими будівлями і парадною їдальнею у палацовому будинку.



2. Рівне. Палац Любомирських. *Літографія А. Ланґе. Кінець XVIII ст.*

ньо-композиційні особливості парку резиденції князів Любомирських у Рівному. Цей об'єкт являє собою предмет зацікавлености і з огляду на майже столітній процес свого формування (1730—1820). Участь у формуванні паркової композиції брали англійські паркобудівничі Бургіньйон та Кайзер.

Просторова концепція розпланування парку полягала у збереженні ієрархічних засад при композиційній взаємопов'язаності окремих його ділянок. План 1797 р., який виконав Бургіньйон[3], свідчить, що строге підпорядкування і орієнтація головних паркових алей на палацовий острів успадковані від барокових ансамблів. Регулярність розпланування паркової зони, що розташовувалась у центральній частині, сприяла утворенню своєрідного планувального каркасу, який об'єднував усі інші ділянки парку. Геометричну правильність алей підкреслювали два взаємно перпендикулярні канали і перекинутий через один з них кам'яний міст класичного („римського") силуету, який був розрахований на сприйняття з далеких відстаней і підкреслював загальну класичну орієнтацію усього ансамблю. Ефект підсилювали розташовані на північно-західному березі статуя Венери та тимчасовий вівтар, виконаний із застосуванням формотворчих прийомів античности: квадратну у плані споруду декорували канельовані пілястри, розвинуті горизонтальні карнизи, об'єм завершувався аттиковою стінкою. На передпалацовий двір була зорієнтована невелика площа у материковій частині парку. Вона завершувала „класичну" лінію-обрамлення палацового острова розташуванням тут класицистичних за стилем оранжереї та теплиці. Таким чином був сформований парадний парковий „фасад". Спосіб життя у резиденціях кінця XVIII — початку XIX ст., як відомо, відзначав дуалістичний характер: зовнішній — парадний, внутрішній — родинний. Подібна подвійність простежується і в організації внутрішнього простору паркової зони. За чітко розставленими об'єктами вздовж берегової лінії розвивається пейзажний сентиментальний парк. Тут синтезовані усі види „англо-китайських" садів, які визначив П. Гіжицький[4] (меланхолійний, пастирський, багатий, той, у якому вода є головним елементом, рустикальний), окрім страхітливого, що потребував специфічних компонентів: стрімких скель, сильних водяних потоків тощо.*

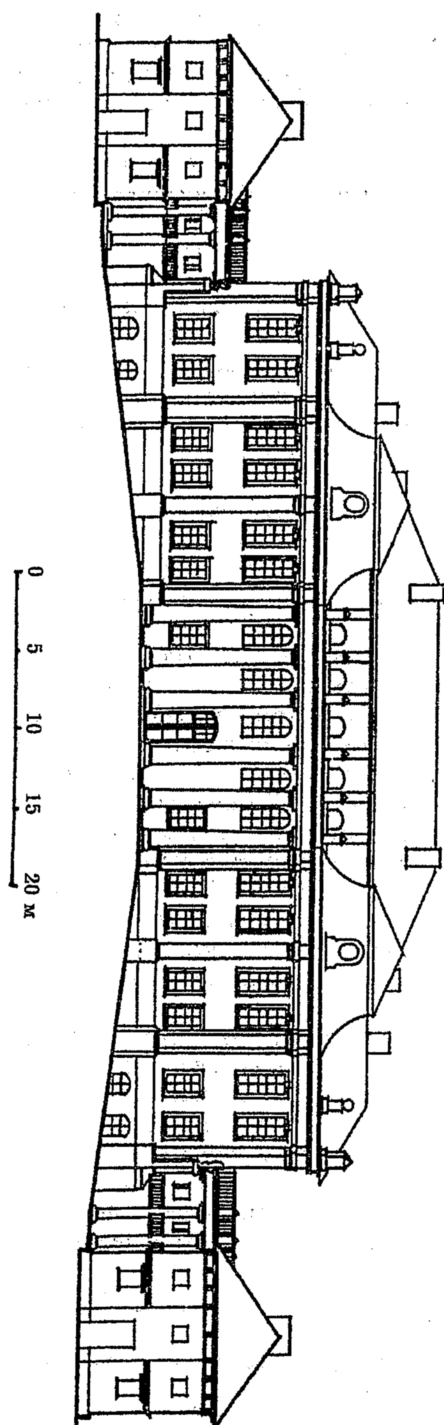
Меланхолійний настрій домінував при сприйнятті південної, найбільш віддаленої від палацового комплексу, ділянки парку. Грот над водним плесом, руїни стародавньої споруди, монумент, „гора спогадів", пагода вдалині — усі ці елементи спонукали до роздумів над швидкоплинністю життя, окремих подій, безповоротністю минулого.

На зміну сумним думкам і пейзажам приходили цілком протилежні — далекі світлі перспективи. Відкриті види, осяяні сонцем галявини, доглянуті поля радували око, створюючи веселий настрій у наступній

[3] Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (далі — РГИА в Санкт-Петербурге), ф. 733, оп. 96, д. 71.

* Про архітектурне вирішення вказаного та інших об'єктів, розташованих на території парку, можемо скласти уявлення з видових начерків, що супроводжують план 1797 р.

[4] Giżycki P. O przyozdobieniu siedlisk wiejskich.— Warszawa, 1827.— T. 1.— S. 108.



3. Рівне. Північний фасад палацу і флігелів.
Графічна реконструкція автора

парковій ділянці на схід від планувального центру ансамблю. Пастирський парк переливався у рустикальний пейзаж, включаючи у свою композицію невеликий сільський будиночок на тлі фруктового саду, та розсадник.

Лаконічність „природного" оздоблення парадного простору перед палацом, виконаного у вигляді витягнутої форми англійського газону, підкреслювала пишність та велич архітектурних форм корпусів; групи дерев, висаджених з обох боків, створювали обрамлення картини, що замикалась у перспективі центральним будинком ансамблю. Колористична монотонність порушувалась завдяки включенню у далеку перспективу у бік парку відкритої галявини з квітковим садом.

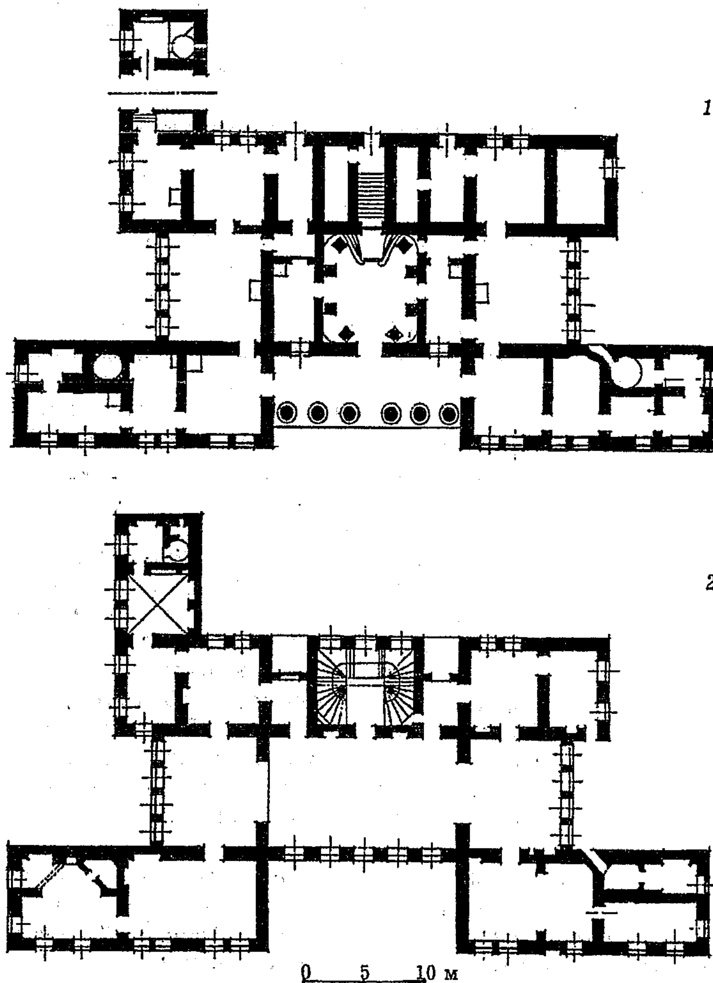
У структурі пейзажних парків (у тому числі і на Волині) водоймища являли собою чи не одну з найголовніших композиційних складових. Парк у Рівному можемо віднести до категорії тих, де вода не тільки визначила просторовий каркас майбутнього ансамблю загалом і парку зокрема, не тільки виступила в ролі природної межі між окремими ділянками парку, але й створила навколо себе систему різномасштабних різнохарактерних просторів. Нерегулярної форми палацовий острів уже сам собою являв парковий елемент романтичного змісту. Живописний характер берегової лінії було використано для створення улюбленого наприкінці XVIII ст. ефекту контрасту з регулярним обрисом берега материкової ділянки рекреації. Система штучних водоймищ, що складалася з трьох невеликих ставів, формувалась у центральній частині парку. Перебування біля кожного з них, судячи з плану, викликало зміну емоцій: перший, захований у гущавині дерев, очевидно, наводив на сумні роздуми та навівав меланхолію; наступний, значно більший за розмірами, контрастував з попереднім розташуванням на відкритій місцевості, виблискуючи під сонячними променями; у третього сама водна поверхня ставала об'єктом композиції.

Типологія знакових форм, розташованих на території парку, вражає широтою: у прагненні поєднати різні епохи (античність та середньовіччя) і культури (європейську та східну) проявилась ідеологія романтизму. Крім згаданих раніше класичних зразків паркової архітектури (ермітаж, оранжерея), тут розташовувались також: імітація Везувію, готичний храм, китайська святиня, пагода (мінарет), турецький кіоск, англійський та китайський мости. Вплив східної традиції більшою мірою відбувався по лінії форми, а не змісту. Так, „китайський" місток асоціювався насамперед із невеликою ажурного обрису спорудою, завершеною альтаною, що накривалась дахом з характерним вигином.

Серед перелічених паркових павільйонів трапляється велика кількість споруд явно вираженого культового призначення. Треба відзначити тенденцію включення у композицію рекреацій каплиць як суто функціональних об'єктів, так і елементів громадянської меморіальної естетики. Характерно, що композиційне поєднання з центром садиби відбувалося з допомогою планувальних осей виняткового регулярного характеру.

Наступний композиційний прийом організації внутрішнього паркового середовища у Рівному базувався на поєднанні контрастних за

структурою груп насаджень. Регулярний каркас алей у центральній частині парку був підкреслений шпалерами італійських тополь. Із заглибленням у внутрішній парковий простір здійснювався плавний перехід до вільного розпланування. Тобто процес створення „штучних видів“ паркового ландшафту відбувався з максимальним наближенням до природности і натуральности. Завдання формувати приємні і різні картини, вносити рух у пейзаж вирішувалось шляхом введення у рукотворний ландшафт широкого дендровидового складу насаджень та формування композиції на основі різноманітности: відкриті галявини контрастували з густими масивами насаджень, солітери — зі щільними



4. Рівне. Палац:
1 — план 1-го поверху; *2* — план 2-го поверху.
Обміри 1930-х рр. (за матеріалами ДАРО)

шпалерами, боскети — з гніздовими або букетними посадками. Характер насаджень у парку був приведений у відповідність зі стилістикою та семантичним значенням паркових павільйонів, а загальна композиція побудована на поступовому, послідовному розкритті пейзажів, фіксуючи ряд різноманітних картин. Суттєвий момент — у композиції центральної ділянки використаний прийом створення багатопланового пейзажу, що візуально збільшував глибину паркового простору від квіткового саду аж до „імітації Везувію".

Про спосіб життя в резиденції і палаці багато написав польський історик Т. Стецький[5]. Він же зазначав, що спадкоємець Рівного — князь Фридерик Любомирський представляв зовсім інше покоління, іншу епоху: „Глухо і холодно було йому в цих прекрасних залах". Для нового помешкання було обране затишне місце на східній околиці Рівного. Посеред новозакладеного парку був збудований невеликий корпус нової резиденції, куди згодом були перенесені найцінніші речі та колекції зі старого палацу. Після 1817 р. давня будівля стояла пусткою; саме з того часу почався період руйнування рівненського палацу.

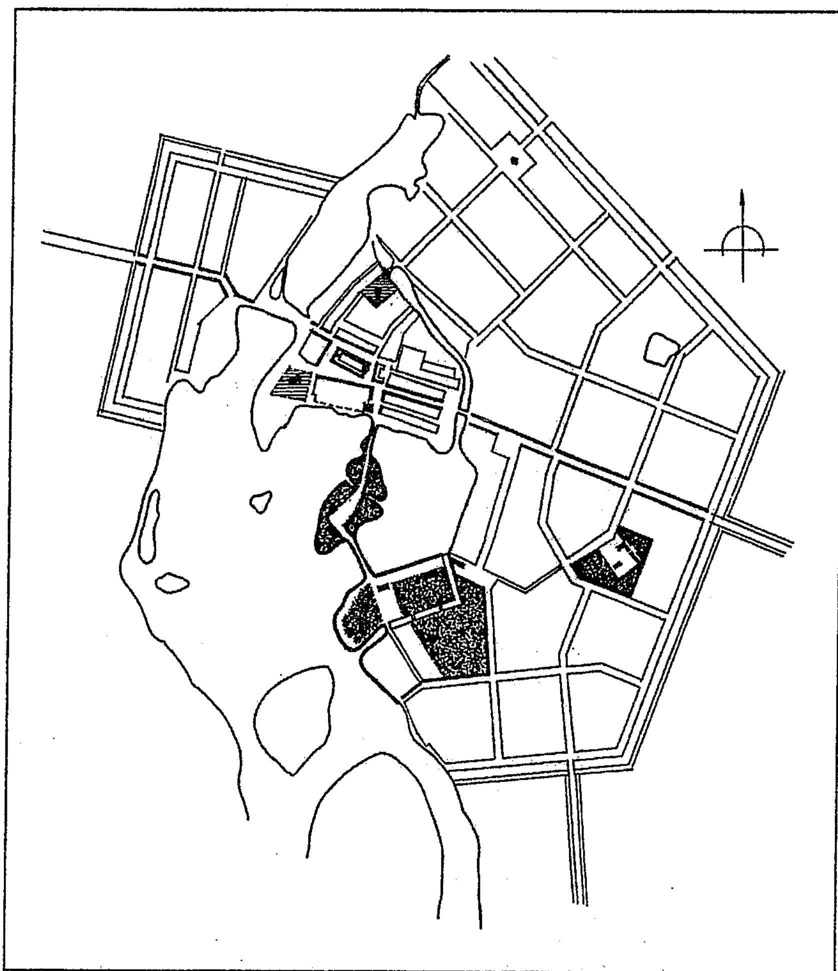
Порівнюючи план резиденції Любомирських, виконаний у 1797 р., коли ансамбль уже сформувався композиційно, та план початку 20-х рр. XIX ст., з жалем відзначаємо, що тільки окремі елементи нагадують про колишню велич. Пожежею, що виникла в місті у 1819 р., було знищено майже всю забудову його центральної частини. Неушкодженими залишилися найкапітальніші кам'яниці — фарний костел, палац, в'їзні брами та будівлі, розташовані на передмістях[6]. Очевидно, що на відбудову та приведення у належний вигляд міста потрібні були значні матеріальні витрати, тому палац знову залишився без уваги свого власника. Строга „палладіанська" композиція палацового корпусу втратила свою симетрію — зруйнувалися один з флігелів та дерев'яна сполучна галерея. Однак князь Любомирський спрямовував кошти для облаштування своєї нової садиби „на Гірці" та на розвиток закладів освіти в місті.

У листопаді 1835 р., як свідчать „Короткі історичні дані про Ровенське реальне училище"[7], Фридерик Любомирський підписав договір з керівництвом університету св. Володимира у Києві про те, що за умови переведення Луцької гімназії (яка тимчасово поміщалася у містечку Клевані) до Рівного на довічно він жертвує дві ділянки землі на території своєї старої резиденції і бере зобов'язання спорудити тут будинок гімназії за проектом архітектора Бургіньйона та професора архітектури Меховича, а також реконструювати паркову оранжерею з подальшим розташуванням там канцелярії, „письмоводителя", житла для директора та старших учителів[8]. У новому гімназійному будинку відповідно до „плану і фасаду, а також таблиці, що показує розміщення залів, класів і квартир вчителів Рівненської гімназії, складеної Меховичем 28 жовтня 1835 р., повинні бути: збірна та урочиста зали,

[5] Stecki T. J. Z boru i stepu. Obrazy i pamiątki.— Kraków, 1898.— S. 26—58.
[6] РГИА в Санкт-Петербурге, ф. 1287, оп. 8, д. 10.
[7] Державний архів Волинської області (далі — ДАВО), ф. 312, оп. 2, спр. 4, арк. 1.
[8] Там само.— Арк. 2—6.

десять класів, бібліотека, книжковий магазин, фізичний кабінет, інспекторська, сторожова і запасна кімнати“[9]. *Закладення фундаментів головної будівлі відбулося 11 серпня 1836 р., а у 1839 р. в нових гімназійних стінах розпочалися заняття.*

Незабаром, у травні 1844 р. Казимир Любомирський пожертвував старий палац Міністерству народної освіти Російської імперії, „бажаючи сприяти вказівці уряду щодо перебудови навчальних закладів Київської, Волинської і Подільської губерній на нових засадах“. Будівля пере-



5. Проектний план Рівного. *1845 р.*
(за матеріалами РГИА)

[9] ДАВО, ф. 312, оп. 2, спр. 4, арк. 4.

давалася у розпорядження Рівненської гімназії[10]. *Однак в „Акті пожертвування" власник ставить ряд умов, які, на нашу думку, і визначили майбутнє палацу. Одна з них говорить, що керівництво гімназії повинно прийняти будинок таким, яким він є, „не вимагаючи від князя ніяких ремонтів, прибудов і перебудов". Одночасно відчувається, що Любомирський дбає про збереження будівлі в часі, наполягаючи на збереженні капітальних стін під час можливих переробок у будинку. За цим же актом власник залишає за собою право взяти з палацу ряд предметів: „Скляні двері бронзової ковки, мозаїковий камінок зі зробленим вверху його дзеркалом і при ньому дві мозаїкових колони з капітелями, композитних, і по них архітрав, влаштований у верхньому поверсі; в тому ж поверсі в кімнаті № 4б*[11] *на стінах Ліонські шовкові в визолочених рамах шпалери; влаштований в стіні кімнати № 4в алебастровий камінок з прикрасами чорного мармуру і вверху цього камінка поставлена гіпсова чаша, а також що знаходяться в тій же кімнаті чотири мозаїкові колони з такими ж капітелями і на них гіпсовий архітрав з таким же оздобленим на стіні карнизом, разом з внутрішніми ставнями [...] з дзеркалами і такими ж дверми, що знаходяться в цій же кімнаті; мозаїковий камінок у тому ж поверсі в стіні кімнати № 4е; два мозаїкових стовпи з гіпсовими карнизами, а також двері „растворчатые" фільончасті з прибором жовтої міді, що знаходяться у тому ж поверсі в кімнаті № 4д..."*[12]

У 1845 р. був складений „Опис палацу та інших споруд при ньому, пожертвуваних князем Любомирським на користь закритих навчальних закладів"[13]. *Подаємо його мовою оригіналу:*

„Дворец построен на острове на каменном фундаменте, кирпичный, оштукатурен, покрыт старою, во многих местах сгнившею гонтою с крыльцем и двумя балконами с севера, одним с востока и одним вовсе согнившим с запада. На крыльце оба балкона поддерживаются шестью кирпичными столбами, на коих штукатурка от гнилости во многих местах облетела. Крыльце и ступени к нему вымощены плитным диким камнем, от времени стершимся. Нижний балкон старый и полуразрушенный, а верхний тоже и от течи... Наверх крыши дворца выведено кирпичных труб 12, сверх того, на крыше находится еще на кирпичных фундаментах 6 штук каменных фигур. На крыльце находится четверо дверей: восточная, западная и две южные.

Нижний этаж

Одни южные двери главного входа. Над сими дверьми находится полукруглое окно о 8-и стеклах (1 — разбитое). За сими дверьми нахо-

[10] ДАВО, ф. 312, оп. 2, спр. 4, арк. 31—32.

[11] Нумерація приміщень, очевидно, запозичена з плану палацу, який виконав старший вчитель фізики та математики Микола Савін. Про цей план ідеться у рапорті М. Савіна на ім'я директора Рівненської гімназії Г. Фовицького від 13 листопада 1840 р. Див.: Там само.— Арк. 28.

[12] Там само.— Арк. 32. Сьогодні майже не збереглося документальних (як текстових, так і іконографічних) чи друкованих джерел, що стосувалися б внутрішнього облаштування палацу. Інформація, подана в цьому „Акті", є рідкісним винятком.

[13] Там само.— Арк. 12—21.

дятся круглые сени, выкрашенные сухою желтою краскою, потолок поддерживается 8 деревянными столбами, оштукатуренными и окрашенными синею краскою. Пол из сосновых досок, прибитый гвоздями. За восточною дверью с крыльца 1 комната с 2-х створчатыми окошками, 2-я комната с одним створчатым двойным окном. В сих 3-х комнатных окошках наружные рамы согнившие и едва могут в них удерживаться стекла. В этих 2-х комнатах одна кирпичная печка. Полы из сосновых досок старые. Во 2-ой комнате потолок из сосновых досок выгнутый на средине. Из этой комнаты идут дверцы в темный коридор. Из сего коридора входишь в комнату с одной кирпичной печкой о полах досчатых сосновых и двумя двойными окошками. Наружные и внутренние рамы очень старые и гнилые. Многие стекла разбиты. Двери створчатые. Из сей комнаты входишь через дверь в маленькую холодную комнатку. В сей комнатке одно двойное створчатое окно. Стекла в окне разбиты. В сей комнате заметны двери, заделанные кирпичом. В сей же комнате находится устроенный в стене шкаф для платья со створчатыми дверьми. Пол из сосновых досок старый. Из сей комнаты есть вход в темные круглые сени. В коих находится витая лестница на 2-ой этаж. В этих сенях есть двери, посредством коих они соединяются с темным коридором.

Идя коридором на юг, входишь в большую комнату (двери вынуты). В сей комнате два окна, в коих большая часть стекол разбита. Штукатурка в сей комнате попорчена. Пол из сосновых досок старый. Печка кирпичная одна, развалившаяся, без всяких к ней приборов. Был камин в сей комнате — поразрушен. В сей комнате есть других двое дверей. Одна на юг, а другая на запад. За западными комната холодная. В ней нет печки, пол сосновый, штукатурка попорчена, находится одно темное окно. В холодной комнате двое дверей. Одними дверьми выходишь на крыльце, другими вход в круглые сени. За южными дверьми предыдущей комнаты — комната с двумя окнами. Стекла в рамах все разбитые. Пол сосновый, на потолке штукатурка вся обвалилась. Печки нет. Камин развалившийся. В сей комнате есть двери в сени. В сенях пол кирпичный — старый — выбитый. Потолок в сенях до половины [...]

С крыльца за западными дверьми находится шесть комнат [...]

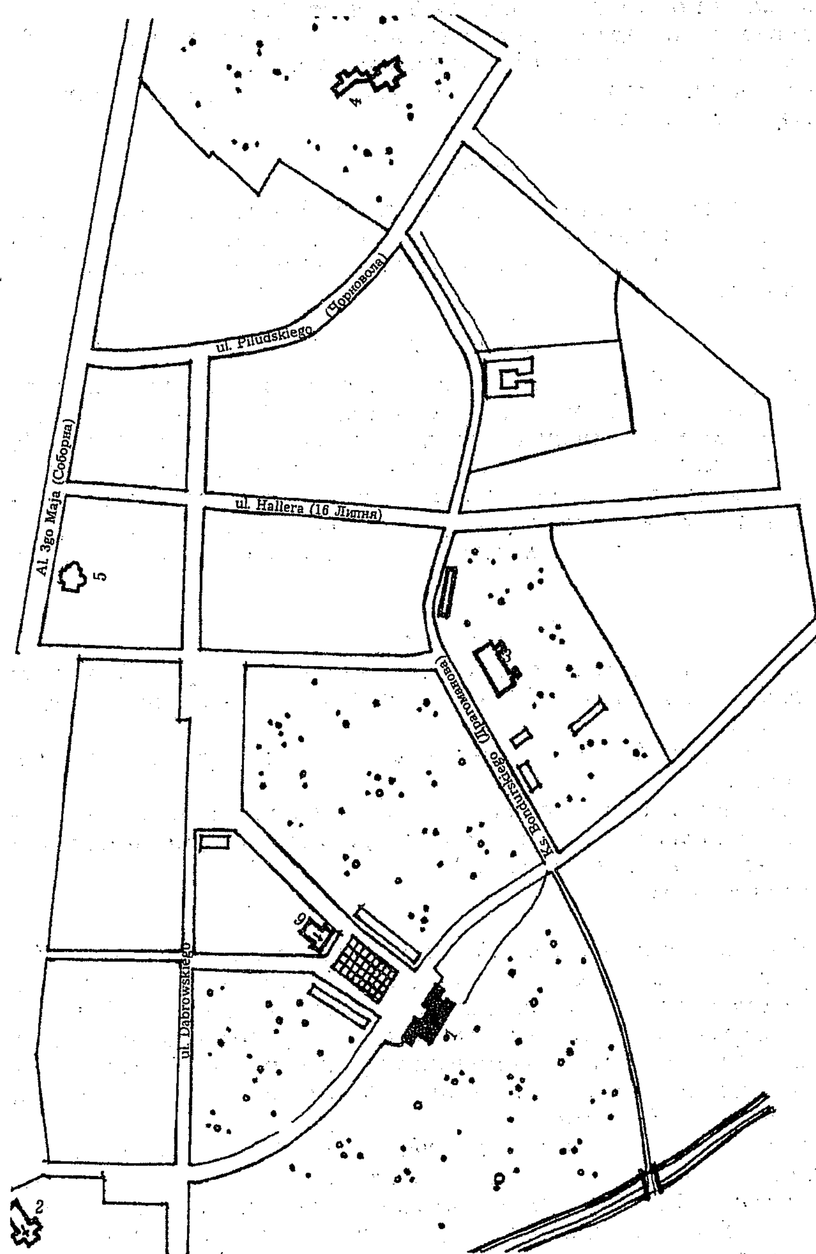
Из круглых сеней за парадною дверью семь комнат [...]

В 8-ой комнате есть створчатые стеклянные двери в темные сени, в сенях пол сосновый. Из сеней двери полукруглые, окрашенные красною краскою. Через сии двери вход в круглые сени.

В нижнем же этаже есть еще две комнаты, называемые архивами, вход в них из сада...

Верхний этаж

Из круглых сеней ведет парадная, на верхний этаж, ломанная лестница с деревянными ступенями и оканчивается площадкою с перилами и 3 окнами. На площадке трое дверей, одни в залу. В зале пол паркетный. Дверей створчатых пять. Через сии двери вход на нижний балкон. Над этими дверьми есть еще окон 5 в 6-сть стекол, разбитых 12. Против сих окон верхний балкон покрытый старою жестью. Сверх того в зале есть два окна на юг. В зале двое дверей, восточная и западная.



6. Фрагмент схеми генерального плану Рівного. 1930-*ті рр.* (*за матеріалами ДАРО*):
1 — палац; *2* — парафіяльний костел св. Антонія; *3* — правління навчального округу; *4* — окружний суд (колишній палац „на Гірці"); *5* — Воскресенський собор; *6* — проектований храм

За восточными дверьми находится 8 комнат [...]

[За] западными в зале дверьми находится семь отделений в роде комнат не оштукатуренных и [...] не оконченных [...]

В нижней части дворца находится кроме описанного еще три погреба, в которые вход с сада [...]

Флигель

С запада дворца находится двухэтажный флигель, покрытый совершенно сгнившею гонтою, с западной стороны до половины не оштукатуренный, с восточной же стороны находится галерея, поддерживаемая 12-ю столбами.

Нижний этаж

Первые двери от дворца выход в сад. Потом двери в сени, из сеней двери в комнату с одним окном [...] Потом сени. В них пол земляной. Есть еще лестница на второй этаж. В сенях трое дверей [...] За третьими дверьми в сенях есть большая комната, где была кухня. Пол полуразрушен. В сей комнате есть хоры, поддерживаемые двумя деревянными столбами с лестницею. Внизу сей комнаты три окна с разбитыми стеклами. Есть двери в кухню с двумя окнами... печка кухонная двойная.

Верхний этаж

Взойдя на лестницу есть площадка с одним окном [...] По правой стороне площадки комната с 3-мя окнами [...] На левой стороне площадки две комнаты [...]

Взойдя на галерею флигеля первые двери есть от дворца под крышу. Потом 7 комнат [...]

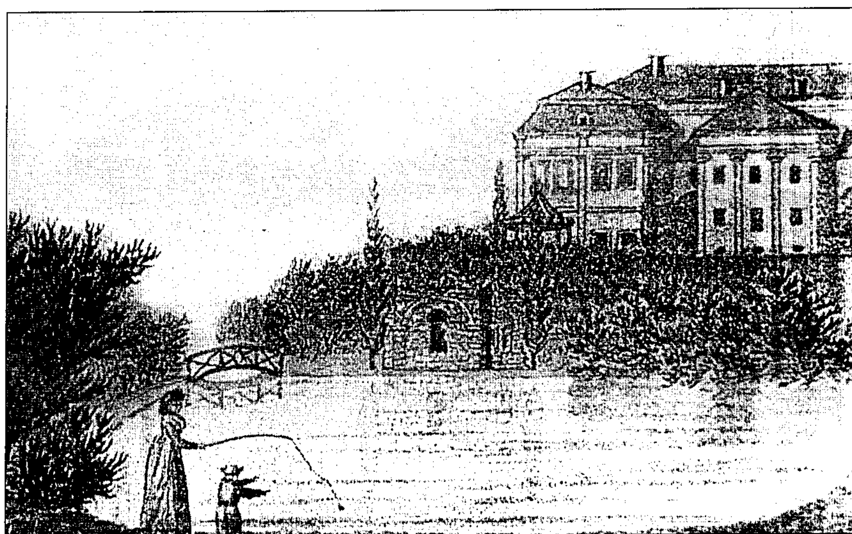
Сверх того на запад флигеля находятся три строения: 1. коптильня, покрытая старою гонтою; 2. курятник; 3. конюшня, покрытая соломою и обставленная камышами [...]

Оба мосты старые“.

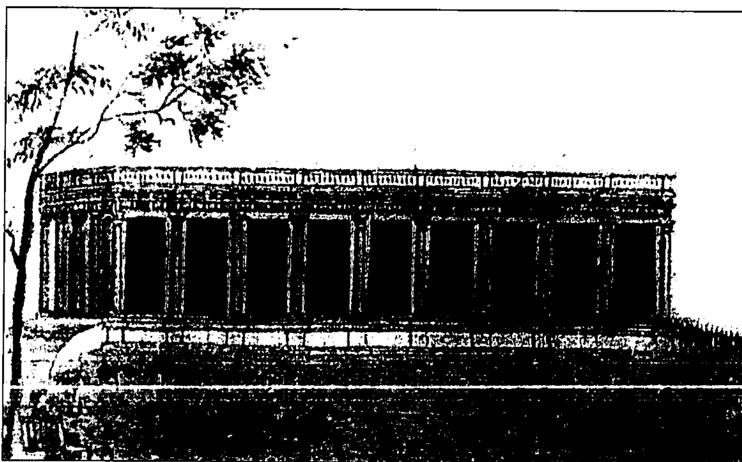
Кожна деталь представленого документа свідчить, що палацова будівля перебувала в жалюгідному стані і потребувала значних зусиль та коштів для відновлення і пристосування до потреб гімназії. Однак настрої в керівництва були доволі оптимістичними, особливо після того, як з міністерства надійшло повідомлення про високу оцінку імператором пожертвування князя Фридерика Любомирського і пожалування йому ордена св. Анни II ступеня.

Минав час, а палац чимраз більше руйнувався. Сумніви щодо можливости розташування в його стінах гімназійних приміщень зростали. Вони були викликані цілком арґументованими твердженнями наглядачів про неможливість належного контролю за учнями, які перебувають у різних будівлях, розташованих у різних частинах міста. Крім того, мости, що з'єднували палацовий острів з містом, перебували в напівзруйнованому стані і являли собою серйозну небезпеку для пішоходів. У результаті від попечителя Київського навчального округу до гімназійного начальства надійшла пропозиція продати будівлю під присутственні місця, які „таким чином набудуть готові і просторі для них

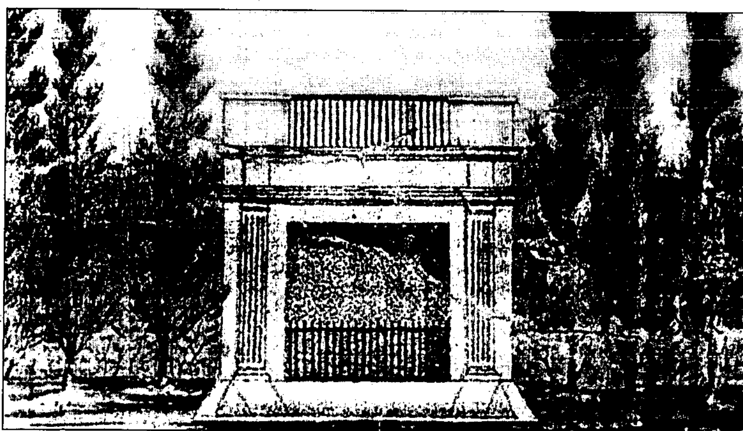
7. Рівне. Палац Любомирських. Поштівка *початку XX ст.*



8. Планово-парковий ансамбль у Рівному.
Купальня *(за матеріалами РГИА)*

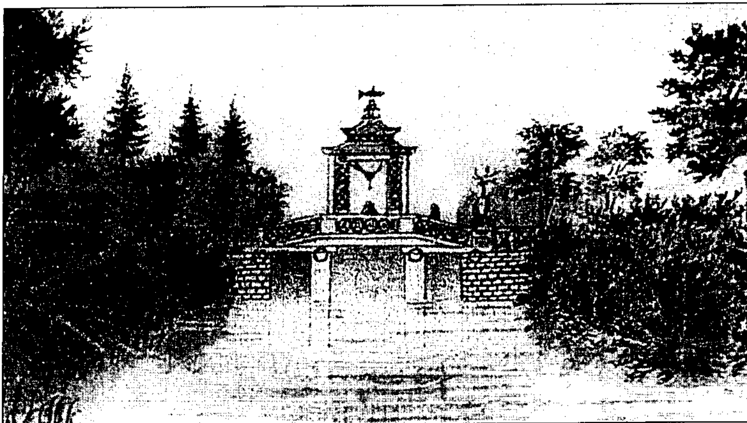


1

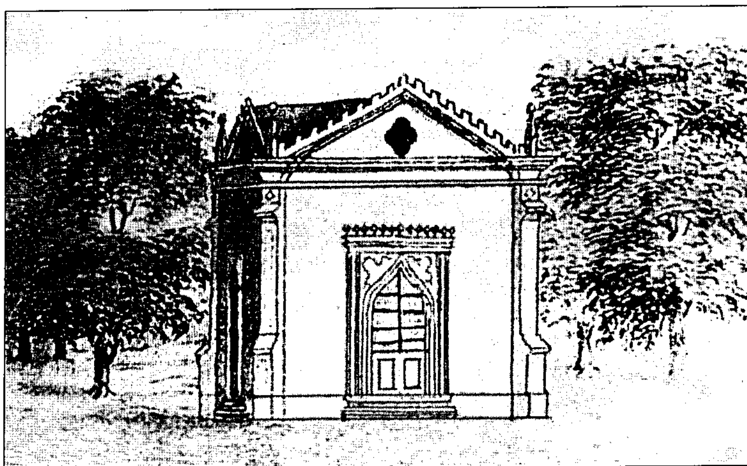


2

9. Павільйони, розташовані на території палацово-паркового ансамблю у Рівному *(за матеріалами РГИА)*:
1 — оранжерея; *2* — тимчасовий вівтар



1



2

10. Павільйони, розташовані на території палацово-паркового ансамблю у Рівному *(за матеріалами РГИА)*: *1* — китайський міст; *2* — готичний храм

будівлі“[14]*. Але невдовзі відмовились і від цієї ідеї. Почалось активне листування між директорами гімназії, що змінювали один одного на цій посаді, міністерством народної освіти, Київським навчальним округом і різними установами щодо можливих варіантів пристосування палацу. Документи свідчать, що тільки у 1851 р. були проведені деякі ремонтні роботи даху, ґанку та галереї. Виділення коштів також супроводжувалося значним масивом усіляких дозволів і прохань — звичайними атрибутами бюрократичної тяганини. Але за цим потоком паперів забували, що будівля потребує негайного ремонту, інакше зруйнується старий дах, перекриття і... проблема розв'яжеться сама собою. А може, цього і домагалися?*

Тим часом у палацових апартаментах, де це було ще можливо, квартирували вчителі гімназії. У 1853 р. рівненський городничий запропонував розмістити тут полкову церкву. Але і це потребувало значних зусиль для реалізації...

Нарешті у 1854 р., тобто через десять років після невдалих спроб представити палац в іншій іпостасі, не менш привабливій, ніж перша, Управлінням Київського військового, Подільського і Волинського генерал-губернатора по Київському навчальному округу було вирішено покласти край усім проблемам. „Вважаючи даремним утримувати у віданні гімназії так званий палац, нічим не помітний і такий, що швидко руйнується через брак коштів для підтримки його, я вважаю дуже бажаним повернути його власнику, якщо тільки він у нагороду за це зобов'яжеться зробити що-небудь для гімназії...“,— таку думку висловив генерал-губернатор у листі до директора Рівненської гімназії[15]*. Князь Казимир Любомирський погодився прийняти палац у свою власність, але без будь-яких умов. Він справедливо вважав, що пам'ятка має історичну та архітектурну цінність і на цьому етапі його основне завдання — зберегти ті рештки, що залишились від величної колись будівлі. 22 січня 1859 р. родинне гніздо знову повернулося до Любомирських.*

На жаль, у документах не зафіксовано, які заходи здійснювались для підтримки рівненського палацу протягом наступного десятиліття. Але очевидно, що роботи проводились: про це свідчить останній документ від 5 липня 1870 р. в об'ємній справі, що стала основою проведених досліджень. Військове відомство Російської імперії скерувало запит до дирекції гімназії про підпорядкування цієї будівлі і звернулося із запитанням, чи може вона бути передана „і на яких умовах для казарменого розташування військ“. Публіковані джерела кінця 80-х рр. XIX ст. свідчать про те, що в цей період будівля лежала майже в руїнах[16]*.*

Політичні і соціальні збурення початку XX ст. не найкращим чином впливали на долю старих будівель. Крім того, пожежа в палаці Любомирських у 1927 р. майже повністю знищила будинок — залишились тільки мури. Однак на початку 30-х рр. XX ст. нова польська влада зробила спробу зберегти давній палац. Так, у 1934 р. міська влада Рівного розглянула питання передання об'єкта місту. Президент міста

---

[14] ДАВО, ф. 312, оп. 2, спр. 4, арк. 53.

[15] Там само.— Арк. 109.

[16] Краткое обозрение истории и исторических достопримечательностей средней части Волыни.— Санкт-Петербург, 1890.— С. 16.

С. Волк зазначив, що вважає „за можливе і цільове прийняття містом руїн палацу для відбудови і розташування там контор міського уряду. Це було би можливе тільки у випадку безплатної передачі об'єкта, так як відбудова потягне за собою кошти, які, очевидно, перевищать кошти будівництва нового будинку для служб"[17]*. У той же період були виконані й архітектурні обміри будівлі, завдяки яким маємо сьогодні точну інформацію про планувальну структуру чудової пам'ятки доби бароко*[18]*. Підтвердженням значущости палацу стали і декілька листів-звернень з комунікаційно-будівельного відділу Волинського воєводства в Луцьку, які підписали Юзеф Дуткевич (1935) та Збігнев Ревський (1936). Зокрема, в останньому йдеться: „У зв'язку з намірами з однієї сторони міського уряду включення палацу Любомирських в організм розпланування міста і пристосування його до потреб місцезнаходження міської влади, а також бажанням з другої сторони управління воєводства, аби цей палац, що є визначною пам'яткою пізньобарокової архітектури, не загинув, воєводське управління просить надіслати кошторис відбудови цього будинку, виконаного технічним відділом міського уряду". Одночасно воєводське управління відзначає, що „при можливій відбудові палацу Любомирських консерваторські вимоги обмежилися б тільки збереженням зовнішньої архітектури і відтворенням мансардного даху..."*[19] *Ще одним листом пан Збігнев Ревський нагадував міській владі Рівного про існування розпорядження Міністерства релігійних визнань та публічної освіти про охорону характеру старих міст та старих кварталів*[20]*. Тоді ж був розроблений новий генеральний план міста Рівного, де на території колишнього резиденціонального парку формувався міський парк відпочинку, а його композиційним центром повинен був стати відбудований палац Любомирських. Окрім того, проект передбачав співосне розташування з ним нової будівлі храму. Проте плани не були реалізовані: кошторис відбудови, складений у 1937 р., більш ніж на сто тисяч злотих перевищував вартість нового будівництва. На початку 1940-х рр. від будівлі не залишилось навіть сліду.*

Таким чином була втрачена одна з тих небагатьох пам'яток архітектури, що розташовувались на території міста. Однак значення рекреаційного комплексу, що її оточував, стало непересічним для формування рекреаційної зони міста протягом XX ст.: саме резиденціональний парк, закладений наприкінці XVIII ст., та парк, що оточував нову садибу Любомирських „на Гірці", становили її основу.

Ольга МИХАЙЛИШИН

[17] Державний архів Рівненської області (далі — ДАРО), ф. 31, оп. 1, спр. 2609, арк. 6.
[18] Там само.— Спр. 3984.
[19] Там само.— Спр. 2609, арк. 10.
[20] Там само.— Арк. 13.

ПРО МУРОВАНУ ЦЕРКВУ СВЯТОГО ІВАНА ЄВАНГЕЛІСТА В СЕЛІ ШТУНЬ ДАВНЬОГО ЛЮБОМЛЬСЬКОГО ДЕКАНАТУ КОЛИШНЬОЇ ХОЛМСЬКОЇ УНІЙНОЇ ЄПАРХІЇ

(на підставі актів Державного архіву в Любліні)

Одним з найцікавіших зразків провінційної мурованої церковної архітектури, зведеним у другій половині XVIII ст. на терені Холмської унійної дієцезії, є збережена до сьогодні церква у селі Штунь[1]*, що лежить приблизно за 8 км на південь від Любомля. У поборових реєстрах „Ziemi Chełmskiej" ця місцевість згадується від XVI ст. Свідчення про наявність церкви простежуються від 1540 р., а в наступних податкових звітах — через ціле XVI ст.*[2] *Це село, незважаючи на невелику відстань від Любомля, не входило до складу розбудованого „Starostwa Lubomelskiego", було селом приватним.*

З часів належности церкви до Любомльського деканату Холмської унійної дієцезії збереглися ерекційний акт парафії з 1742 р. (надання землі для пароха), акт надання ґрунту для дяка з 1776 р. та візитації з 1721, 1759, 1779, 1787 і 1793 рр. Інформація з візитацій стосується переважно стану храму та його обладнання. Тут необхідно згадати, що візитації Холмської унійної єпархії, порівнюючи з візитаціями інших єпархій, відзначаються, на жаль, значною лапідарністю. Проте через брак інших джерел такі дані, хоч і скромні, досить цінні.

З візитації 1721 р.[3] *відомо лише, що в селі, яке належало Стоїнським*[4]*, була дерев'яна церква „w ścianach, dachach i parkanach reparacji potrzebująca", яка не мала „opasania". Також і в обладнанні інтер'єру (іконостас, престоли) була „mniej porządna".*

Поміж скромного літургійного обладнання була дерев'яна дарохранительниця „Puszka pro Venerabili", яку Замойський синод з 1720 р., у

---

[1] На цікаві архітектурні особливості церкви звернув увагу та подав дату її спорудження автор статті, присвяченої цій пам'ятці. Див.: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР / Гл. ред. Н. Л. Жариков.— К., 1985.— Т. 2.— С. 97—98. Ця церква була також предметом досліджень А. Бетлея (Betlej A. Uwagi na temat działalności budowlanej jezuitów oraz Pawła Giżyckiego SJ na południowo-wschodnim pograniczu Rzeczypospolitej // Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku / Red. A. J. Baranowski.— Warszawa, 1998.— 165 s.) та П. Красного (Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596—1914.— Kraków, 2003.— S. 165, 169).

[2] Gil A. Prawosławna eparchia chełmska do 1596 roku.— Chełm, 1999.— S. 162, 235.

[3] Archiwum Państwowe w Lublinie (далі — APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (далі — CHKGK), N 101 (dawna 780) (Protokoły wizytacyjne i wizytacja generalna cerkwi w diecezji chełmskiej, bełskiej i brzeskiej), 1720—1721, 1725—1727, k. 75 v.—76.

[4] Це може бути хтось із синів Францишка і Софії з Самборецьких (з-поміж семи наприклад, згадані у той час Антоній і Яцко) або синів Яцка Домініка і Францишка (померлих замолоду), або, врешті, синів Францишка і Ельжбети Лісновольської Павла і Ремігіяна. Див.: Niesiecki K. Herbarz polski.— Lipsk, 1841.— T. 8.— S. 521—522.

зв'язку з розвитком культу Євхаристії, наказував замінити срібною чи щонайменше олов'яною (cynową)[5]. *Чаша, дискос (patena), „Gwiazda" і ложечка були олов'яні. Варто, може, звернути увагу на наявність трьох антепедіумів (antepediów), що підказує наявність у храмі, крім головного престолу, щонайменше двох бічних, закриття передніх стінок чотиригранних основ (mens) яких становили власне антепедіуми. Від початку XVIII ст. бічні престоли почали використовувати спочатку через доставлення менс до намісних ікон або ж (що на той час застосовувалося не надто часто) встановлюючи їх, подібно до римо-католицьких костелів, як окремі престоли всередині церкви*[6]. *Протягом того століття саме такі престоли поширилися настільки, що у першій половині XIX ст. стали елементом внутрішнього облаштування кожної церкви*[7]. *Черговим елементом обладнання, порівняно пізно запозиченим з костельної традиції, стали вівтарні дзвоники, яких тут було два.*

Парафію формували незмінно у XVIII ст. села Штунь, Замлиння і Чмикос. До парафії належав ґрунт, званий „Grabowska" — „od Ich m~Ciów PP: kollatorów zdawna nadany" та „Ogród ieden na którym plebania [...] y Folwark".

Наступна візитація збереглася від 1760 р.[8] *Село Штунь належало тоді до Ігнація Садовського, „starosty Słonimskiego". І. Садовський згадувався і раніше — у візитаціях від 1721*[9] *і 1740 р.*[10] *— як колятор церкви в ближньому містечку Перевали (Przewały) Любомльського деканату. Він характеризується у той час як „kasztelanic brzeski i starosta słonimski", син Райнальда — „kasztelana Brzesko-Litewskiego", слонімського судового старости*[11]. *І. Садовський також знаний як фундатор костелу в Перевалах у 1734 р.*[12] *К. Несецький пише про нього, що він також був „dobrodziejem akademii i nowicjatu" у Вільні*[13].

---

[5] Див. також: Kowalczyk J. Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1980.— Rocz. 42.— N 34.— S. 348.

[6] Див. також: Сиґовський П. Стара і нова церква в Гершоновичах (Гершонах) поблизу Берестя (За даними візитації 1726 р.) // Пам'ятки України: історія та культура.— К., 2002.— Річник 34.— Ч. 3—4 (136—137).— С. 142—145. Про причини ранньої появи окремих бічних престолів див. у праці П. Сиґовського: Sygowski P. Wyposażenie unickiej cerkwi pw. św. Jana Ewangelisty w Rzeczycy k. Kamieńca Litewskiego (na podstawie opisu wizytacyjnego z roku 1725) // Cerkiew — wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotuach i Muzeum Początków państwa Polskiego w Gnieznie, kwiecień—sierpień 2001.— Gniezno, 2001.— S. 75—77.

[7] Згідно з обстеженнями, виконаними Холмською греко-уніатською консисторією, 1840 р. у 394 церквах на терені тогочасної Холмської дієцезії було лише 29 повних іконостасів. Основними елементами облаштування тогочасної церкви були головний престіл та два бічні, встановлені симетрично (APL, CHKGK, N 151 (spisy statystyczne i raporta periodyczne 1838—1840), k. 284—290).

[8] Весь тогочасний деканат був візитований у середині серпня 1759 р., за винятком парафій в Олеську і Штуні, які візитовані 11 січня і 9 лютого 1760 р. Див.: APL, CHKGK, N 110, k. 107—143.

[9] APL, CHKGK, N 101 (d. 780), k. 81.

[10] Там само.— N 106 (d. 772), k. 2323 v.

[11] Niesiecki K. Herbarz polski.— T. 8.— S. 228; Rachuba A. Sadowski Rajnald // Polski słownik biograficzny (далі — PSB).— Kraków, 1992—1993.— T. 34.— S. 311—313.

[12] Popek L. Świątynie Wołynia.— Lublin, 1977.— T. 1.— S. 133.

[13] Niesiecki K. Herbarz polski.— T. 8.— S. 228; Grzebień L. Sadowski Józef // PSB.— T. 34.— S. 308—309 (автор помилково подає, що Юзеф був сином Миколая, а не Райнальда; Ігнацій дофінансував відбудову університетського комплексу і Папського алюмнату після пожежі 1737 р.).

Не відомо, у якому році село Штунь стало власністю „starosty Słonimskiego“. Відомо, що 28 лютого 1742 р. він видав у селі „Kredens Kolacyjny Wielebnemu Xiędzu Parochowi Piotrowi Wołoszyńskiemu“, якому підтвердив раніші надання та додав парафії нові ґрунти[14]. *Натомість парохи мали виконувати „Mszą Świętą Czytaną Lub Spiewaną [...] w Piątek co tydzień za Dusze Zmarłych Żadnego ratunku niemaiące“. І. Садовський також фундував у Штуні, можливо у 1759 р., церкву, яка в час візитації у лютому 1760 р. була названа як „nowo wybudowana“, з розміщеною над бабинцем дзвіницею*[15].

В обладнанні церкви уже привертають увагу срібна пушка „pro Venerabili“ та срібна чаша і дискос. Парохом був згаданий священик Петро Волошинський, якому наказано прибути на восьмиденні „medytacje“ до Холма. Кількість парафіян становила близько 300 осіб.

До осени 1773 р. та церква, напевне, згоріла. Її немає серед церков, візитованих у вересні того ж року[16]. *І. Садовський уже на той час не жив, оскільки коляторкою „nowo wybudowanej cerkwi“ в Перевалах згадана „Pani Sadowska Starościna Słonimska“. З інших джерел відомо, що йдеться про Марціанну (Маріанну) Садовську*[17].

У каталозі пам'яток архітектури України збережена до сьогодні церква згадується як збудована в 1777 р.[18] *У черговій візитації Любомльського деканату у вересні 1779 р.*[19] *священик Фаустин Каубе, ректор „Seminarium Dyecezyi“ в Холмі, занотував: „Cerkiew Sztuńska kosztem y Staraniem JW. Jm~c Pani [Маріанни Садовської.— П. С.] Kolatorki z gruntu krzyżowo sztuko wymurowana, na której krzyżów żelaznych pięć, dachuwko cała pokryta“. Біля церкви „na Cmentarzu“, „oparkanienie“ якого вимагало „w niektórych mieyscach reparacyi“, стояла дерев'яна „porządna“ дзвіниця з п'ятьма дзвонами.*

Усередині привертали увагу три престоли „pod optykę malowanych“, тобто ілюзіоністичних, фрескових — радше латинського типу. Окрім згаданих срібної пушки, чаші та дискоса, була тут теж „Monstrancya cała srebrna intus wyzłacana“. З книг лише в Євангелії і „Mszałe wielkim“ подано їх походження з друкарні у Почаєві. Парохом був уже сорокарічний священик Григорій Волошинський, а „ludzi sposobnych do spowiedzi“ було у цілій парафії близько 400. Візитатор відзначив доволі детально земельні володіння парафії, а в зауваженнях по візитації нагадав парохові та дияконові, між іншим, щодо провадження „Nauk Duchownych“ для парафіян, про співання „Anheł Hospodyn“, про дзвонення на молитву три рази денно, про читання парохом „Kazusów“, про доповнення обладнання церкви в „mirnicę“ і конфесіонал та про відбування восьмиденних „Rekolekcji“ в монастирі авґустиян у сусідньому селі Радехові[20] *(так, як і більшість парохів з того деканату).*

---

[14] APL, CHKGK, N 511, k. 5.

[15] Там само.— N 110, k. 142—143.

[16] Там само.— N 118 (d. 803), k. 2—44.

[17] Порівняймо записи у візитаціях 1787 і 1793 pp.: APL, CHKGK, N 126, k. 27 v.; N 136, k. 123.

[18] Памятники...— Т. 2.— С. 97.

[19] APL, CHKGK, N 126 (d. 802), k. 26 v.—27 v.

[20] Słownik geograficzny Królestwa Polskiego (далі — SGKP).— Warszawa, 1888.— T. 9.— S. 462; 1902.— T. 15.— S. 536.

Докладнішу дату побудови нової мурованої церкви подано у документі про наділення Марціанною Садовською, „Starościnę Słonimską", землею дяка, виданий нею у Штуні „28 Februarii R. P. 1776"[21]*. Там є згадана „nowo wymurowana Cerkiew w Sztuniu" (див. Додаток). Оскільки запис походить з початку 1776 р., можна припустити, що церква була зведена у 1774—1775 рр. У 1773 р. немає жодної візитаційної згадки про церкву чи радше її там на той час не було. Важко натомість припускати, щоб нова будова мурованої церкви тривала лише рік (хоч, очевидно, при якійсь великій концентрації засобів і пов'язаного з ними виконавства це можливо). Тому зазначене датування будови 1774—1775 рр. видається на цьому етапі досліджень обґрунтованим.*

Дотеперішнє датування, подане у каталозі пам'яток архітектури Української РСР, не є в цій праці документально підтверджене. Автор статті, присвяченої цій церкві, повинен мати якусь інформацію, яка б підтверджувала таке, а не інше датування (досить близьке до фактичної дати зведення об'єкта). Це, ймовірно, був якийсь документ чи інскрипція, пов'язана з повним завершенням праць (наприклад, забезпечення начинням) новозбудованого об'єкта.

Чергові візитації не вносять до історії чи опису об'єкта якихось істотніших даних. У часі візитації 1787 р.[22] *подано, що коляторами були сини Ігнація і Маріанни — невідомі на імена „Starościowe Słonimscy". Через кільканадцять років після зведення святині була вона вже „w Dachach do wielkiey ruiny skłaniająca się". Зросла кількість срібних вот, що вказує на якийсь локальний культ образу (три корони, п'ять звіздиць, „noszenie" з сердечком, дві таблички та одне серце). Згадані є також, між іншим, дві корогви „z obrazami" і „Bunczuk kitaykowy". Парох був той самий — сорокавосьмирічний Григорій Волошинський; кількість вірних зросла до 430. У повізитаційних нотатках візитатор згадує, що вже у візитації 1784 р., яка не збереглася, наказано „przy pomocy kollatorów Dachy reperować". Крім того, з приводу потреби ремонту огорожі візитатор зауважує, що „cmentarz gorzey od Okopiska żydowskiego" виглядає.*

Ремонтні роботи невдовзі частково було виконано, оскільки візитатор (священик Варфоломей Назаревич) у 1793 р. занотував, що церква є вже „opatrzona nowym dachem", лише, як зауважив, „nie jest poświęcona". „Parkan Cmentarzowy" надалі потребував „reparacyi"[23]*.*

Основним обладнанням були згадані престоли (напевне, головний і два бічні), радше костельного типу, оскільки візитатор зауважує, що літургія відправлялася „zgodnie z przepisami obrządku naszego", але „bez obchodu [...] którego dla niedostatku Drzwi Carskich i deisusu oraz dla przysuniętego wielkiego ołtarza do ściany uczynić nie można".

В обладнанні не було якихось особливих змін. З літургійних книг поряд з двома переліченими згадано, між іншим, „Mszał wileński" і „Trebnik Edycyi Poczajewskiey". З істотніших змін належить віднотувати нового колятора (власника села) Томаша Виджґу (Tomasza Wydzge) герба

[21] APL, CHKGK, N 511, k. 6. Документ надання апробував син Марціанни, невідомий JH (?) Sadowski: „Ru 1785 Die 18 Martii".

[22] Там само.— N 114 (d. 775), k. 133—134 v.

[23] Там само.— N 136 (d. 801), k. 120—124.

Яструбець, „Podkomorzego Halickiego Kawalera Orderu S~go Stanisława“ (Виджґи збудували у селі палац).

Пароховi присвячений особливий акапіт, з якого довідуємося, що священик Григорій Волошинський народився 1739 р., у 1766 р. був „wyświęcony na kapłany“ та „instytuowany“ за часів єпископа М. Рилла, а також що він був „w szkołach Łacińskich“ і є „w obyczaju przykładny“. У його бібліотеці були „Rotaryusz“, „Katechizm“ авторства холмського унійного єпископа Порфирія Скарбка-Важинського, „Kazusy Poczajowskie“, „kazania różnych autorów“ і „Śpiewnik drukowany w Berdyczowie“. Про дяка занотовано, між іншим, що „czytać i pisać po Rusku i po Polsku [...] umie“. Візитатор зауважує, що в парафії немає „Szpitala“ (притулку) і школи. Так, як і перед тим, у всій парафії (Штунь, Замлиння, Чмикос) було 430 осіб, „sposobnych do spowiedzi“ і 180 „nie sposobnych“, які мешкали у 98 „Osiadłościach“. Це, власне, вся інформація, віднайдена у Люблінському державному архіві.

Після захоплення у 1795 р. цих теренів росіянами брилу церкви та її інтер'єр поступово змінено в дусі московського православ'я, особливо після ліквідації унії в 1839 р. (ліквідація унійного характеру обладнання: вівтарів, лав, дзвоників, монстранцій; спорудження нового престолу на середині вівтарної частини та іконостаса тощо)[24].

Серед іншого відомо, що з поліхромії кінця XVIII ст. у церкві збереглися медальйони. Церква була ґрунтовно відремонтована у 1867 р., а також наприкінці XIX ст., коли виконали нову олійну поліхромію інтер'єру. У межах XIX ст. датовано муровану дзвіницю, що стоїть неподалік церкви[25].

Церква у Штуні — надзвичайно цікавий зразок тридільної барокової церкви — з прямокутним планом (вівтарна частина, нава і бабинець однакової ширини) і центричною, хрестовою, конструктивно складною брилою. Ефект мальовничості цілісного об'єму підсилює цибуляста восьмибічна баня, яка переходить через заломлення у чотиригранник підбанника, оздобленого на осях декоративними віконцями, численні ламані дашки та карнизи і пілястри, що охоплюють назовні і від середини стіни святині. План, брила і деталі засвідчують, що проектантом повинен бути висококласний архітектор. Можливо, йому належав проект також збереженої до сьогодні і дещо зближеної за планом брили та деталі церкви у Киселині, на території давньої Володимирської дієцезії. Киселин розміщувався близько 60 кілометрів на південний схід від Штуня, й тамтешня церква також датується 1777 р.[26] *З'ясування питання, хто був тим архітектором, потребує подальших архівних досліджень.*

Цікавою проблемою, приклад якої засвідчує згадана церква, є функціонування коляторства. У більшості випадків будівництва коляторами

---

[24] Ситуація, очевидно, була подібною, як і в усій Холмській дієцезії перед і після ліквідації унії в 1875 р., про що див.: Sygowski P. Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej), na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła — twórcy — ośrodki — techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10—11 maja 2003 roku.— Łańcut, 2003.— S. 325—337.

[25] Памятники...— Т. 2.— С. 98.

[26] Там само.— С. 87—88; Krasny P. Architektura cerkiewna...— S. 160, 169. Автор уважає церкву в Киселині зразком волинської хрестово-банної церкви (S. 160), а церкву в Штуні — зразком церкви тридільної (S. 165).

(фундаторами) нової церкви на території Холмської унійної єпархії були власники певної місцевости. Найперше вони надавали для парафії ґрунти та луки, різні привілеї, дотичні продукування горілки й пива, користання з млина чи права риболовлі. З часом також дарували дерево на будову церкви та плебанії. Рідше фундаторами церкви була ціла „gromada“. Окремі особи як зі шляхетського, так і з міщанського чи волостянського станів могли фундувати чергові елементи обладнання: ікони, літургійне начиння, шати, книги, дзвони. Найчастіше фундаторами цього типу обладнання були парох, а також церковне братство (там, де таке існувало)[27].

Церква у селі Штуні є, власне, таким цікавим прикладом культурно-релігійної традиції, що часто трапляється на цій території, коли колятор — поляк, римо-католик — фундував унійну святиню для мешканців місцевости, населеної русинами — предками сучасних українських користувачів цього об'єкта.

Павло СИҐОВСЬКИЙ

ДОДАТОК

J. M. J. S. A. Wam w opiekę oddaję Ten Zapis na Naiwiększą BOGA w TROYCY Świętej Jedynego chwałę tudziesz na wysławienie Matki JEGO Niepokalanie Poczętej MARYI Panny przy nowo wymurowaney Cerkwi w Sztuniu przez Łaskę Boską mnie wspomagaiącą Czynię Fundusz na Diaka, ażeby przy Niey nieustanną chwałę BOSKĄ rozmnażał w spiwaniu Zwykłych Obrzędowi Greckiemu Nabozeństw: iako też Godzinki Niepokalanego Poczęcia N[iepokalanie] P[oczętej] Panny w każde Swięta N[ajświętszej] Panny Ruskim Językiem, oraz młodzież Sztunskiego Poddanstwa powyuczał, a gdy się nauczą, aby co niedziela też Godzinki po Jutzni były spiewane, za ktorą pracę Diakowi teraz będącemu Teodorowi Soszynskiemu, iako i po nim następuiącym też chwałę BOSKĄ utrzymuiącym w Każdą Rękę po Cwierci Pola, według zwyczaju prawie przy każdey Cerkwi będącego wyznacza się bez naymnieyszey krzywdy Dworu. Na pierwsą Rękę teraz na wiosne na Starzyznie koło Popowego Łanu. Druga na Ozimine pod Borkiem Kozłowka także koło Popowego Łanu. Trzecia pod Zamłyniem od Dworskiego Łanu, ale w łozach koło Dziesiętnikowego przydatku. Sianożęci do tey pod Zamłyniem na trzy Kosarze dodaie się temuż Diakowi iako i do tamtych dwoch pierwszych [..?] sianożęci tamże będącę przy tych polach. Który to Fundusz iako chcę mieć wieczysty, tak sądzę i o Dzieciach moich że nie uymą Chwale Boskiey, ale tenże approbować będą o co Ich obliguję: a przy zwykłey pieczęci podpisuię się. Działo się w Sztuniu D[nia] 25 Februarii R[oku] P[ańskiego] 1776.

M[arcianna] SADOWSKA

---

[27] Про коляторство див.: Sygowski P. Unicka diecezja chełmska w protokołach wizytacyjnych biskupa Maksymiliana Ryłły z lat 1759—1762 // Polska—Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.— Przemyśl, 2000.— T. 5: Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym.— S. 245—248; Krasny P. Architektura cerkiewna...— S. 50, 53.

ЗМІНИ ТА ВТРАТИ АРХІТЕКТУРНО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА ГОЛОВНОГО КОРПУСУ ЛЬВІВСЬКОЇ ПОЛІТЕХНІКИ

У листопаді 2002 р. виповнилося 125 років з часу побудови і освячення головного корпусу Львівської політехніки. За спорудження цього об'єкта Юліана Захарієвича нагороджено орденом Залізної Корони та наданням дворянства з прибудовою „з Львівгроду", були захоплені відгуки преси і колег. Як ця споруда виглядає сьогодні, наскільки вона є зміненою, чим може бути цікавою і цінною для нас, нинішніх?

Комплекс Львівської політехніки у момент свого заснування складався з двох будівель — головного корпусу і будинку хімічної лабораторії. Вони є першими спорудами, збудованими у Львові спеціально для потреб вищого навчального закладу. При закладенні комплексу однією з обов'язкових умов було відбиття в архітектурному образі споруд ваги і значення розташованої тут інституції[1]*. Важливим чинником формування образу споруди є й архітектурно-предметне середовище. Паралельно зі спорудою тим самим архітектором проектувалися благоустрій території, інтер'єри, а також меблі. Такий підхід до архітектури вищих навчальних закладів не втратив актуальности і сьогодні.*

Якщо стилістика фасаду головного корпусу залишилася практично такою ж, як у момент побудови (не враховуючи заміни вікон зі зміною їх кольору, силуету і рисунка), то планувальна структура будівлі зазнала значних змін. За проектом Ю. Захарієвича це прямокутна у плані будівля з двома великими і одним меншим внутрішніми подвір'ями. Подвір'я були оточені коридорами, якими по периметру можна було обійти всю будівлю[2]*. Згодом у тильній частині споруди добудовано два крила, у яких розміщено по одній великій лекційній аудиторії на кожному поверсі. Сьогодні обидва великі внутрішні подвір'я забудовані таким чином, що посередині залишено поперечний проїзд завширшки у два вікна, а з обох боків на кожному з дворів споруджено лабораторії заввишки в один поверх. На першому поверсі коридори в декількох місцях перегороджені. Великі аудиторії, запроектовані Ю. Захарієвичем (наприклад, зал рисунка, лекційна аудиторія), тепер поділені на два—три менших приміщення (Іл. 1).*

---

[1] Gmach szkoły politechnicznej we Lwowie // Kłosy.— 1889.— 4 (16) maja.— S. 311.

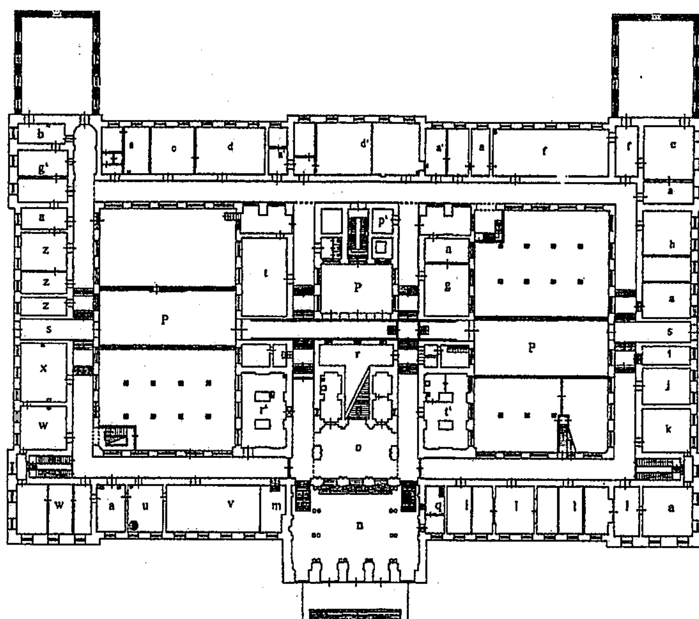
[2] Zajączkowski W. C. K. Szkoła politechniczna we Lwowie. Rys historyczny jej rozwoju, tudzież stan jej obecny.— Lwów, 1894.— S. 160—161.

Таблиця 1

Розташування приміщень на першому поверсі головного корпусу Львівської політехніки

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Професор	a	Аудиторії, кафедри
Асистент	a'	
Доценти	b	
Зал моделювання	c	Лабораторії
Зал ручного рисунка II	d	
Зал ручного рисунка I і геометричного рисунка	d'	
Музей електротехніки	e	Кафедра
Лабораторія електротехніки	f	Лабораторія
Лекційні аудиторії	g, g', h, k	Відділ кадрів
Слуга	i	
Музей гірництва, нафти і земляного воску	j	
Музей механічної технології	l	Бухгалтерія, каса
Вхід	m	Вхід
Вестибюль	n, o	Вестибюль

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Головні сходи	p	Головні сходи
Склад	p'	Підсобні приміщення
Подвір'я	P	Подвір'я, лабораторії автоматики та електроніки
Ложа портьє	q	Бухгалтерія, каса
Газомір	r	Лабораторії
„Кухня техніків"	r'	Лабораторії
Проїзд	s	Проїзд
Збірка гіпсів	t	Лабораторії
Гіпсомодельна майстерня	t'	Технічні приміщення
Асистент фізики	u	Аудиторії
Аудиторія фізики	v	Аудиторії
Музей фізики	w	Кафедра
Лабораторія фізики	x	Лабораторія
Житло секретаря	z	Кафедра



1. План першого поверху головного корпусу Львівської політехніки. Тут і далі чорним кольором показано зміни, які відбулися у планувальному укладі політехніки за 125 років

На другому поверсі збережено коридорну систему. Відгороджено лише частини холу перед колишньою бібліотекою, де влаштовано два додаткові приміщення. На другому поверсі великі приміщення також поділені на декілька менших. Наприклад, у приміщенні колишнього Музею архітектури функціонує профспілка — кімнату поділено на три менші. У колишній аудиторії архітектури розміщено відділ акредитації кафедр, і приміщення також поділене на декілька менших (Іл. 2).

Таблиця 2

Розташування приміщень на другому поверсі головного корпусу Львівської політехніки

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Професор	a	Профспілка, відділ планування та моделювання навчального процесу
Асистент	a'	
Бібліотека	b	Канцелярія, аудиторія
Бібліотека і читальний зал студентів	b'	Виставка науково-технічної продукції
Читальний зал професорів	c	Відділ акредитації
Зал архітектурного рисунка II	d	Проректор, аудиторія
Вхід	e	Вхід
Музей архітектури II	f	Аудиторія
Музей архітектури I	g	Профспілка
Аудиторія архітектури	h	Інститут післядипломної освіти
Слуга	i	Коридор

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Зал архітектурного рисунка I	l	Відділ кадрів
Писар	m	
Секретар	o	Проректор
Ректор	p	Секретар
Зал засідань I	q	Ректор
Зал засідань II	r	Вчений секретар
Зал рисунка машинобудування	s	Аудиторії
Аудиторії механіки і машинобудування	u, w	Аудиторії
Музей механіки	v	Кафедра
Музей машинобудування	x	Буфет
Хол	y	Хол
Актовий зал	z	Актовий зал

На третьому поверсі хол відгороджено стінами таким чином, що повністю перекрито прохід, і в утвореному приміщенні влаштовано Музей історії політехніки. І на третьому поверсі великі кімнати також поділені на декілька менших. Наприклад, колишній Музей інженерії поділено на чотири приміщення, у яких розташовано відділ аспірантури та відділ міжнародних зв'язків (Іл. 3).

Таблиця 3

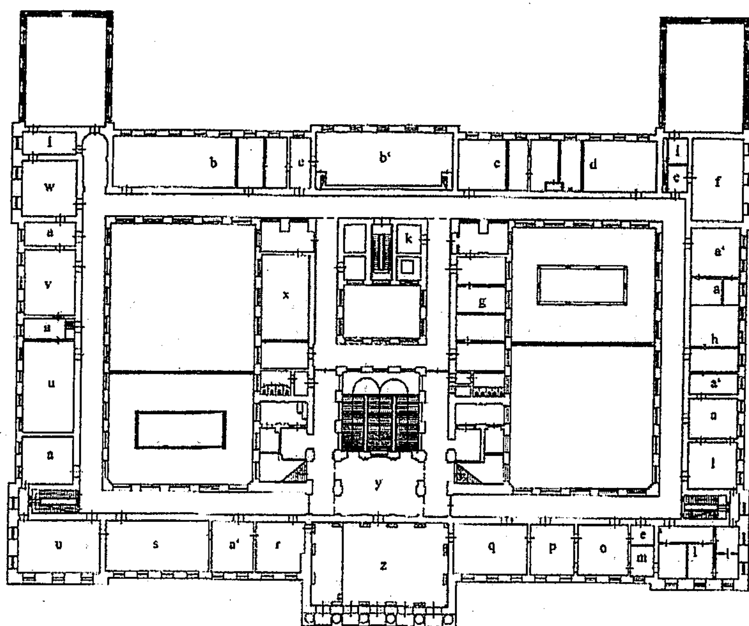
Розташування приміщень на третьому поверсі головного корпусу Львівської політехніки

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Професор	a	Кафедри, аудиторії
Асистент	a'	
Зал рисунка геодезії	b	Кафедра, аудиторія
Вхід	c	Кафедра, аудиторії

За станом на 1877 р.		За станом на 2003 р.
Музей мінералогії і геології	n	Проректор
Лабораторія мінералогії і геології	n'	Приймальна комісія
Клубне приміщення „Братньої допомоги" техніків	o	Електронна пошта, аудиторія
Хол	p	Музей історії політехніки

Закінчення Таблиці 3

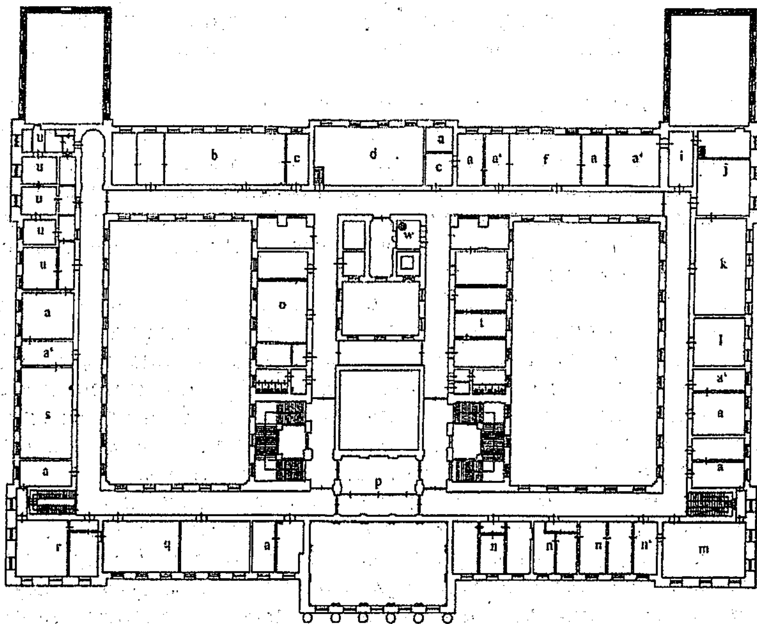
Аудиторія математики	d	
Аудиторія інженерії I—III	f	Кафедра
Слуга	i	Коридор
Зал рисунка інженерії I—III	j, k	Кафедра, аудиторії
Музей інженерії II	l	Проректор
Аудиторія мінералогії і геології	m	Аудиторія
Музей зоології, ботаніки і товарознавства	q	Зал архітектурного проектування
Аудиторія геодезії	r	Аудиторія
Музей геодезії	s	Кафедра, аудиторія
Музей інженерії I—III	t	Відділ аспірантури, міжнародної співпраці
Помешкання обсерватора	u	Кафедри, Інститут архітектури
Вхід до астрономічної обсерваторії	w	Вхід до астрономічної обсерваторії



2. План другого поверху головного корпусу Львівської політехніки

Змінилося і функціональне використання приміщень. У Львівській політехніці часів Ю. Захарієвича характерною рисою була наявність музеїв, що пов'язувалась з методикою навчання. Кожен факультет і кафедра мали свої музеї, іноді навіть декілька. У 1880-х рр. у головному корпусі політехніки розміщувалося 14 музеїв — фізики; електротехніки; гірництва, нафти і земляного воску; механічної технології; два музеї архітектури; музей будівництва машин; механіки; мінералогії і геології; три музеї інженерії; музей геодезії; зоології, ботаніки і товарознавства. На жаль, тепер ці музеї втрачені.

За проектом Ю. Захарієвича у головному корпусі розташовано бібліотеку. Бібліотека займала чотири приміщення на другому поверсі навпроти актового залу — сюди входили приміщення книгозбірні, коридор, великий читальний зал для студентів і менший читальний зал для професорів. Тут бібліотека існувала до 1923 р., коли було споруджено окремий бібліотечний будинок.



3. План третього поверху головного корпусу Львівської політехніки

Ще одною групою приміщень у вищих навчальних закладах кінця XIX ст. було житло. Львівська політехніка мала декілька. Це помешкання обсерватора на третьому поверсі (тепер тут розміщена кафедра реставрації), помешкання секретаря на першому поверсі (теперішня кафедра фізики). Крім того, на кожному поверсі було розміщено по одному маленькому помешканню для слуги. Сьогодні житлові функції повністю винесені за межі головного корпусу.

Адміністративні приміщення у політехніці в 1877 р. були розташовані на другому поверсі і займали п'ять кімнат — кабінет ректора, кімнати секретаря, писаря і два зали засідань. Сьогодні у головному корпусі є значно більше адміністративних приміщень і розташовані вони на всіх поверхах. На першому поверсі — каса, відділ кадрів та ін. Найбільше таких приміщень на другому поверсі — це, крім приймальні та кабінету ректора і проректорів, юридичний відділ, відділ керування навчальним процесом, відділ акредитації, канцелярія. На третьому поверсі — відділи аспірантури і міжнародних зв'язків, приймальна комісія.

Характерною рисою головного корпусу Львівської політехніки є надзвичайно багате опорядження екстер'єрів і особливо інтер'єрів. У формуванні наймонументальнішого і найбагатшого серед львівських вищих навчальних закладів архітектурного середовища головного корпусу Львівської політехніки застосовано різні види мистецтв — скульптуру, живопис та прикладні мистецтва. А в опорядженні інтер'єрів використано такі мистецькі засоби, як поліхромія, архітектурний декор і деталь, розпис і декор „під мармур", обрамлення дверних прорізів з використанням сандриків, рельєф та скульптуру, художній метал у декоративних освітлювальних приладах та огородженнях сходів, меблі та обладнання.

Розписами прикрашена стеля вестибюля та холу першого і другого поверхів і парадної сходової клітки. Розписи виконані в неоренесансному стилі. Це арабески, витримані в коричнево-пісочній гамі на світлому тлі, лише на сходовій клітці використано темне тло — вишневе і темно-синє. На архівних фотографіях видно, що розписами були прикрашені і стелі інших приміщень, наприклад, Музею архітектури. Сьогодні ці розписи втрачені.

Скульптурою прикрашені як екстер'єр, так і інтер'єр будівлі. Центральний ризаліт увінчує алегорична скульптурна група — три сидячі постаті роботи Л. Марконі, що уособлюють три відділи — інженерію, архітектуру і механіку[3]*. Вікна другого поверху головного ризаліту прикрашає ренесансний мотив у вигляді напівлежачих жіночих фігур. У вестибюлі з правого боку розміщено пам'ятник Ю. Захарієвичу — погруддя роботи скульптора Я. Бельтовського.*

Парадна сходова клітка на другому поверсі аркадована і прикрашена іонічними півколонами. В кутах над аркадами розміщені попарні лежачі постаті, що символізують технічні вміння. В опорядженні парадної сходової клітки та холу першого і другого поверхів використано акантовий мотив, виконаний у техніці рельєфу. Актовий зал політехніки закладений висотою у два поверхи. Його прикрашають попарні каріатиди другого ярусу, які ділять стіни на одинадцять полів. Окрасою актового залу є також серія картин, виконана у майстерні Я. Матейка за ескізами майстра[4]*, та кесонована стеля, декорована акантовими розетами і рослинними гірляндами.*

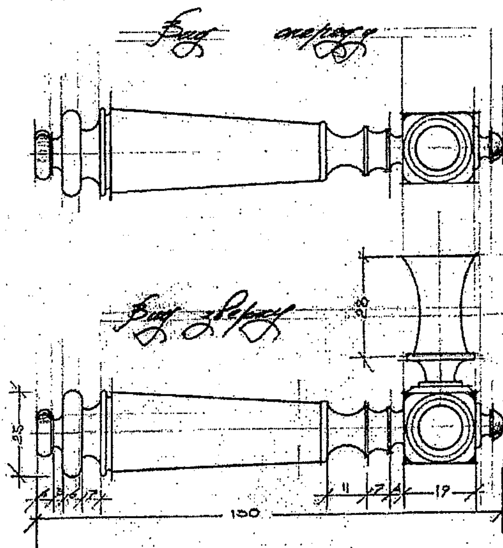
Художній метал у головному корпусі Львівської політехніки представлений перш за все ліхтарями. Монументальні ліхтарі з литого металу стоять по обидва боки парадного входу в будинок. Литими ліхтарями прикрашено головну сходову клітку — це монументальні світильники на одну лампу, складного силуету, прикрашені рослинним орнаментом з мотивом аканта. Вишуканою деталлю інтер'єрів є лампи-павуки, виконані у неоренесансному стилі з міді. Такі лампи прикрашають вестибюль, холи першого і другого поверхів, актовий зал, приймальню і кабінет ректора. Первісно ці лампи були газовими, тепер вони електричні. Художній метал (ковальство, доповнене литими елементами) застосований також в огородженнях чорної сходової клітки.

---

[3] Zajączkowski W. C. K. Szkoła politechniczna we Lwowie...— S. 160.

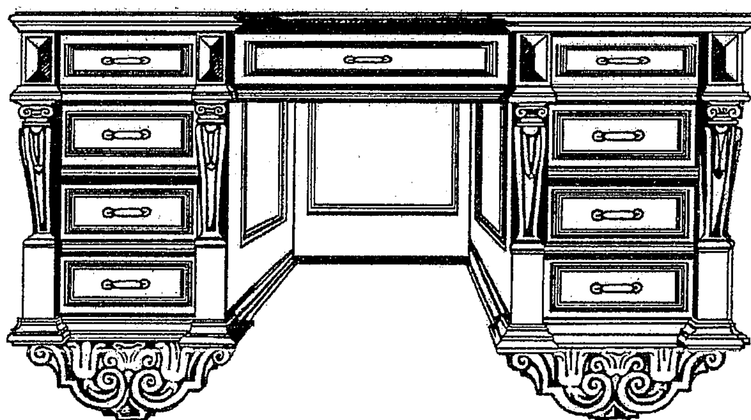
[4] Gorzkowski M. Wskazówki do objaśnienia jedynastu obrazów Jana Matejki przeznaczonych do Politechniki Lwowskiej.— Kraków, 1895.— 10 s.

Невід'ємною частиною архітектури головного корпусу є автентична столярка, яка представлена вхідними дверима зі складним рисунком, прикрашеним різьбою (акантовий мотив і головки левів). Збережені також внутрішні двері в усіх приміщеннях та балконні двері актового залу. На першому поверсі збереглося ще декілька автентичних зразків вікон (вікна, що виходять у подвір'я). Органічним елементом столярки є такі елементи, як ручки, замки, таблички. У головному корпусі політехніки вони були металевими і проектувалися разом зі столяркою. Загалом у головному корпусі автентичні дверні ручки збереглися лише на вхідних дверях і на дверях актового залу (Іл. 4). Ці ручки, виготовлені з міді, мають характерний для свого часу рисунок і високу якість виконання. Решта клямок відзначаються надзвичайною строкатістю і демонструють цілу палітру форм, кольорів і матеріалів, деколи сумнівної якости.

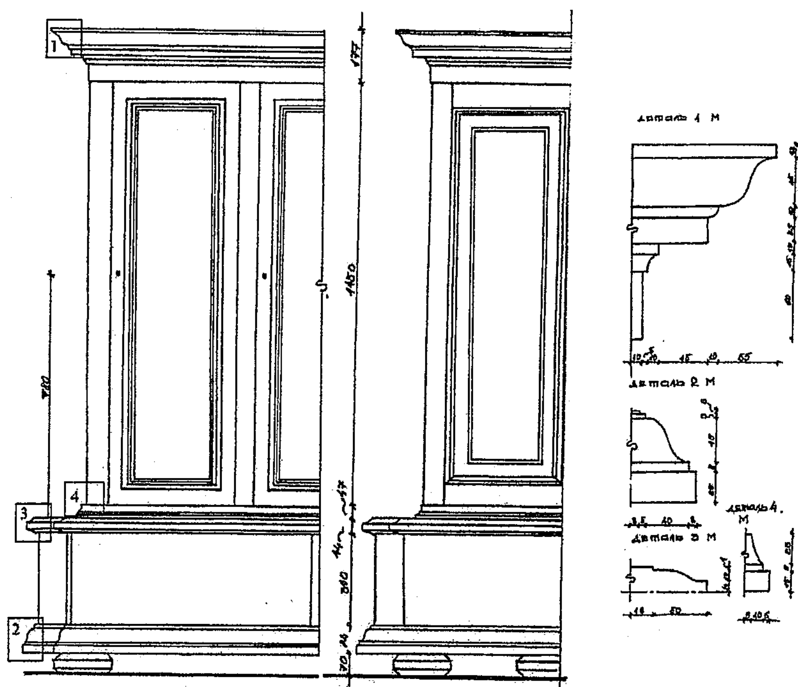


4. Клямка актового залу

Важливий елемент архітектурно-предметного середовища Львівської політехніки становлять меблі. Найвідомішим предметом є стаціонарна бібліотечна шафа, розташована у колишньому читальному залі бібліотеки. Ця шафа виготовлена за проектом Ю. Захарієвича, займає усю стіну навпроти вікон, має два рівні і багато прикрашена різьбою. Інші меблі часів Ю. Захарієвича розсіяні по корпусу, їх збереглося не так уже й багато. Серед збережених можна назвати бюрка, ймовірно професорські (Іл. 5), які за стилістикою і рисунком деталей збігаються з бібліотечною шафою. З кінця XIX — початку XX ст. збереглося і декілька шаф різної конструкції (Іл. 6) — експозиційні, для зберігання паперів і книжок, вішак (Іл. 7), надзвичайно цікава дошка та декілька крісел (Іл. 8). Ці меблі можна ідентифікувати за фотографіями. Вони розпорошені по різних корпусах — переважно на кафедрах і в



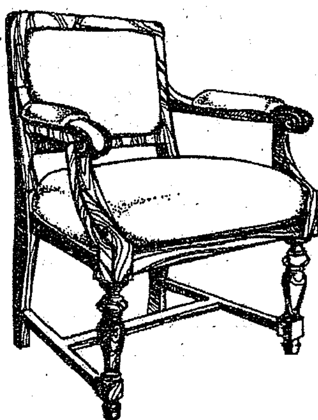
5. Бюрко. *Кінець XIX — початок XX ст.*



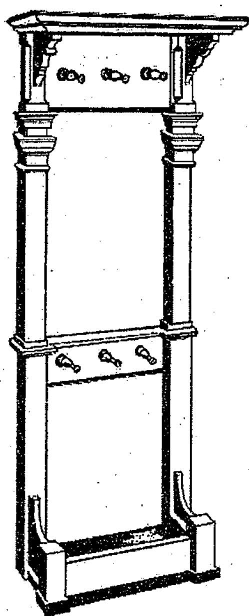
6. Шафа. *Кінець XIX — початок XX ст.*

адміністративних приміщеннях. Навчальні аудиторії обладнані стандартними радянськими меблями зразка 1980-х рр.

Отже, головний корпус Львівської політехніки є одним з архітектурно найбагатших і найгарніших об'єктів міста, що досягнено завдяки синтезові мистецтв, використаному в його опорядженні. Характерною рисою є те, що багатим ренесансним екстер'єрам відповідають такі ж багаті інтер'єри, вирішені у тому ж стилі. Однією з рис формування архітектурно-предметного середовища є чітке ранжування приміщень з допомогою зміни насичености архітектурно-предметного середовища декоративними елементами. За цією ознакою приміщення можна поділити на такі групи: репрезентативні (найбільш насичені декоративними елементами) — хол, парадна сходова клітка й актовий зал; офіційні (трохи менша насиченість декоративними елементами) — вестибюль, канцелярія, приймальня, кабінети ректора, проректорів; робочі (незначна насиченість декоративними елементами) — коридори, чорні сходи та рядові аудиторії, єдиним винятком тут є меблі.



8. Крісло.
Кінець XIX — початок XX ст.

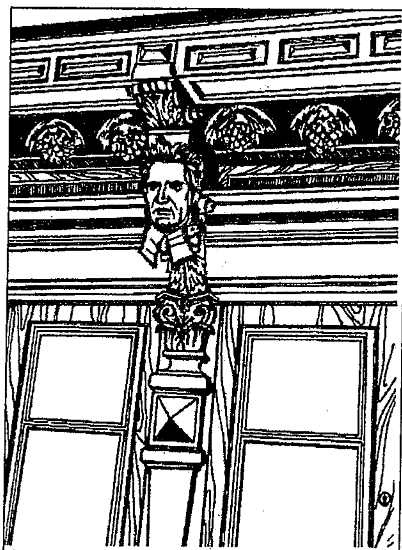


7. Вішак. *Кінець XIX — початок XX ст.*

Головний корпус Львівської політехніки досі виконує ту функцію, яка була закладена при його проектуванні і спорудженні. Сьогодні у композиційно-планувальному укладі наявна тенденція до зменшення масштабу (поділу приміщень на дрібніші). Тенденція зміни функціонального використання приміщень з навчально-дидактичного до адміністративного дає широкі можливості для збереження і відновлення інтер'єрів. Варто повернутися до дуже гарної і корисної традиції створення музеїв, яка, на жаль, втрачена, що дало б змогу одночасно відновити масштабність і опорядження приміщень.

Музеї архітектури, інженерії, фізики могли б стати окрасою політехніки, тим паче, що матеріал для цього є — він просто розпорошений. Прикладом може слугувати приміщення колишньої бібліотеки зі знаменитою бібліотечною шафою (Іл. 9), використання якого необхідно змінити. Тепер у ньому розташовано виставку наукових досягнень політехніки: середину кімнати займає конструкція з металевих труб, на якій розміщено експонати. З архітектурної, реставраційної і просто естетичної точки зору це виглядає жахливо. Причому сама шафа взагалі ніяк не використовується. У ній немає усіх металевих деталей (ручок, замків), а всередині зберігаються відра і мітли. Маючи таку розкішну шафу, практично музейний експонат, варто знайти їй достойне використання. Наприклад, у цьому приміщенні міг би бути обладнаний зал засідань Вченої ради, тут могли б проводитися невеликі конференції, презентації видань та інші заходи.

Необхідно припинити практику перегороджування і забудови холу і коридорів, що погіршує комунікаційні характеристики приміщення, освітлення коридорів і їх вентиляцію. Виконано дві масштабні добудови — добудову крил і забудову дворів. Що стосується останньої реконструкції, то розв'язання економічних проблем таким способом неприпустиме. А з погляду архітектури, особливо реставраційної, це просто катастрофа. Слід відновити рекреаційну функцію внутрішніх двориків, внутрішні фасади першого поверху та колись його світлі коридори, які перетворилися на похмурі тунелі.



9. Фраґмент книжкової шафи у приміщенні колишньої бібліотеки на другому поверсі головного корпусу Львівської політехніки

Головний корпус Львівської політехніки є невід'ємною частиною історичного ансамблю Львова, вагомим елементом інтер'єру міста. Його архітектурний образ є візиткою, що неминуче формує імідж розташованої у ньому інституції. Це той „одяг, по якому зустрічають", а історія і традиції, закарбовані в архітектурі, є найкращою рекомендацією. У Львові нагромаджено кількавікові традиції і досвід формування архітектури вищих навчальних закладів, яскравим зразком якої є головний корпус Львівської політехніки. Необхідно зберегти і максимально використати усе те позитивне, що в нас уже є, і при подальшому розвитку спиратися на ці традиції.

Олена СТАСЮК

ЗАБУДОВА ВИСОКОЇ РІЛЬНИЧОЇ ШКОЛИ ТА АКАДЕМІЇ РІЛЬНИЦТВА У ДУБЛЯНАХ

Місто Дубляни Жовківського району Львівської области — центр сільськогосподарської науки та аграрного шкільництва Західної України — розташоване на північний схід за 6 км від Львова, неподалік автомобільної дороги Львів—Київ.

Задля поправи економічного становища власних господарств об'єднання великих землевласників Галичини — Галицьке господарське товариство — на загальних зборах 1847 р. прийняло ухвалу про організацію тут аграрного шкільництва і з метою реалізації цього задуму купило у 1853 р.[1] *панський маєток у Дублянах, а в січні 1856 р.*[2] *започаткувало діяльність навчально-наукових установ сільськогосподарського спрямування.*

Динаміка будівництва нових шкільних приміщень у Дублянах збігається зі зміною статусу школи, а саме: Рільнича школа (1856—1878) та Висока рільнича школа (1878—1901) у Дублянах[3]*, Академія рільництва у Дублянах (1901—1919)*[4]*, далі рільничо-лісовий факультет Львівської політехніки (1919—1947)*[5]*, Львівський сільськогосподарський інститут*[6] *(1947—1996) і, нарешті, Львівський державний аграрний університет.*

Архітектурний ансамбль Львівського державного аграрного університету, що розташований у місті Дубляни, створювався понад 150 років і має доволі складну будівельну історію. Згідно з кадастровим планом 1871[7] *р., пізнішими поправками до нього, зробленими, очевидно, на початку XX ст., а також сучасною топографічною підосновою, історію формування навчально-наукового комплексу в Дублянах можна умовно поділити на три часові періоди. Кожному з цих періодів відповідав певний територіальний центр, довкола якого відбувалася забудова навчальних, господарських, житлових корпусів школи.*

---

[1] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 146, оп. 53, спр. 1135, арк. 77—79.

[2] Там само.— Арк. 87—88.

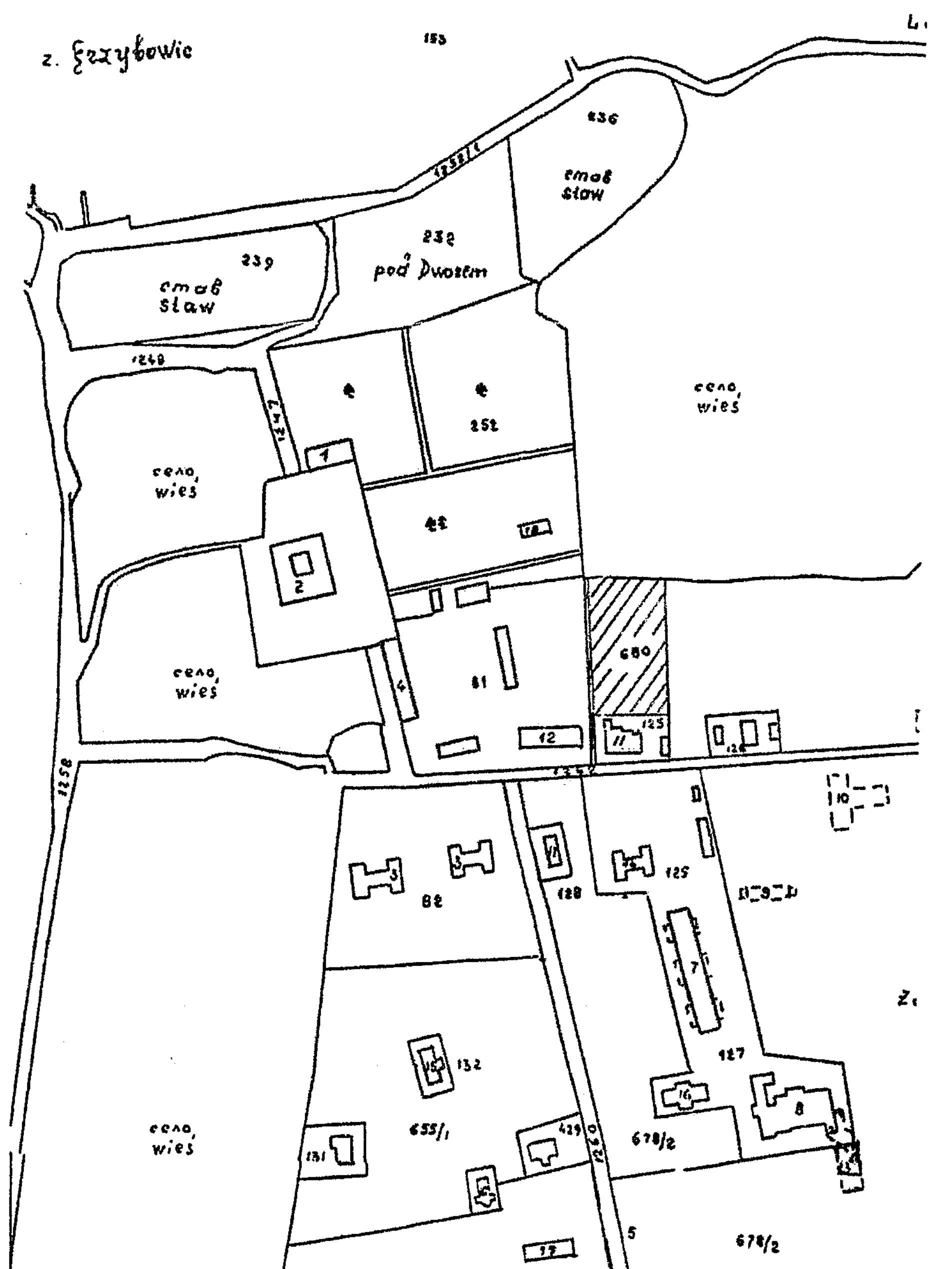
[3] Там само.— Ф. 165, оп. 5, спр. 249, арк. 23—24.

[4] Там само.— Ф. 146, оп. 70, спр. 908, арк. 393.

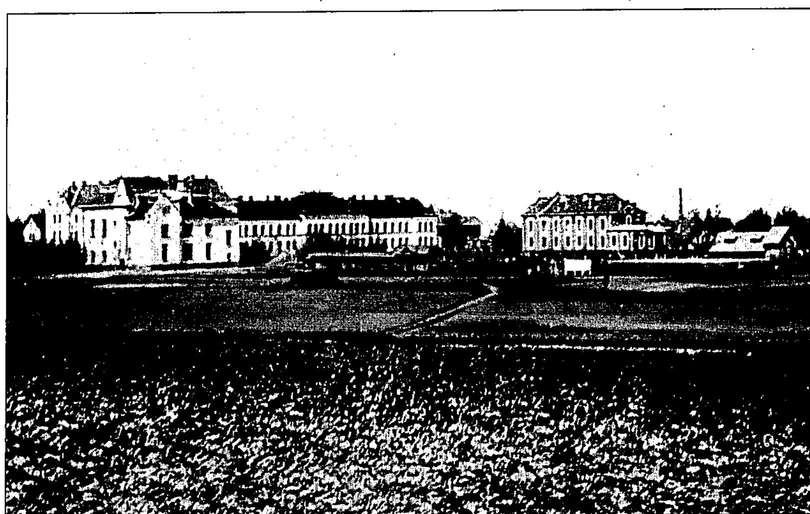
[5] Там само.— Ф. 165, оп. 5, спр. 1453, арк. 71.

[6] Архів Музею історії Львівського державного аграрного університету, ф. 1, спр. 1.

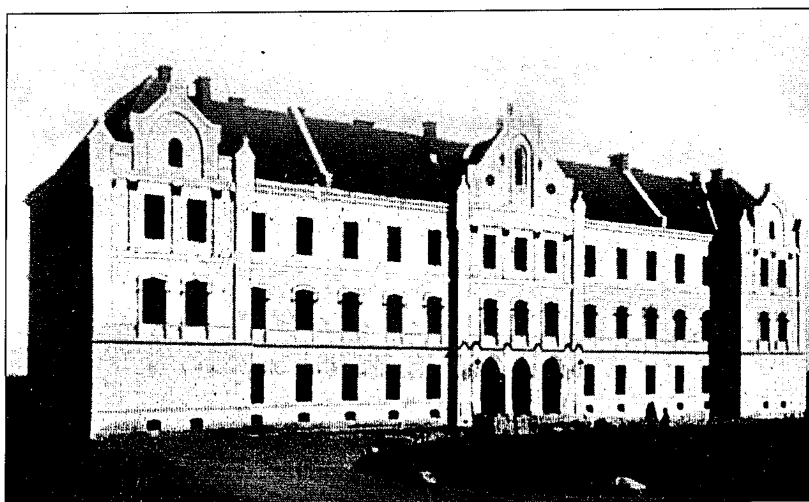
[7] ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 8, спр. 299.



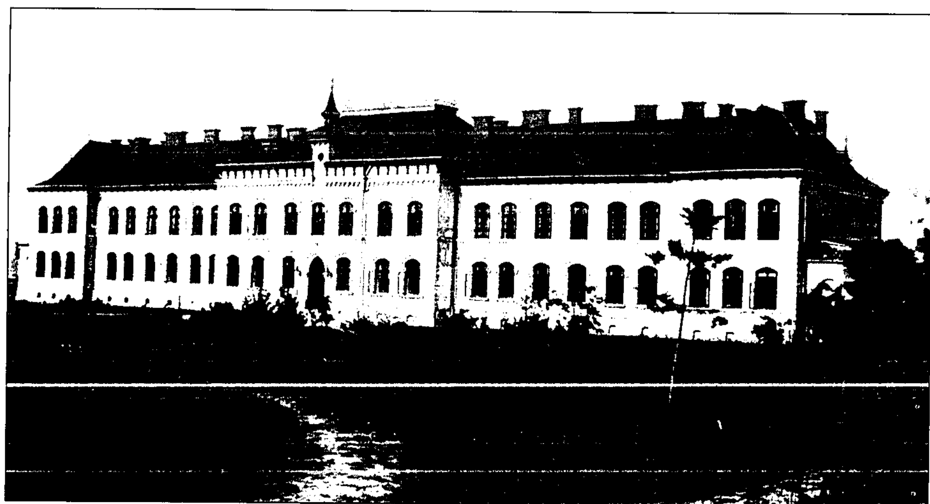
1. План забудови Дублян. *1853—1912 pp.*



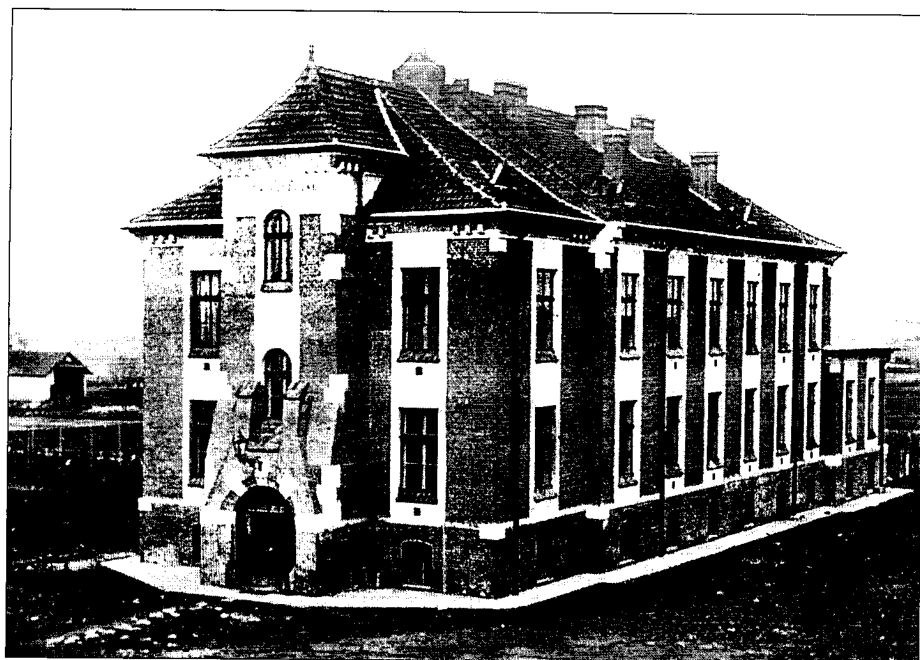
2. Панорама Дублян. *1910 р.*



3. Інтернат. *1897 р.*



4. Навчальний корпус. *1909 р.*



5. Хімічний корпус. *1909 р.*

До першого періоду (1853—1878) слід віднести формування школи на основі колишнього панського двору, який викупило 1853 р. Галицьке господарське товариство. Другий період (1878—1939) почався з прокладання нової дороги, що з'єднала центр Дублян із залізничною станцією, та будівництва нового головного навчального корпусу. Третій етап (1947—1985) визначається будівництвом нового навчального осередку при головній дорозі поблизу Малиняка — невеликого ліска поміж Дублянами та київською автострадою, а також житлового й побутового комплексу на колишніх дослідних полях.

Окремо варто зазначити, що планування університетського містечка впродовж його історії послужило основою для формування містобудівельної структури сучасних Дублян. Частина архітектурних об'єктів, що протягом останнього півтора сторіччя творили цілість навчального комплексу, втрачена. Інша частина внаслідок невдалого використання перебуває у загрозливому для свого існування стані. Ще частина непогано збережена і потребує лише доброго нагляду, профілактичних заходів.

Метою цієї розвідки є спроба щонайменше на стадії візуального обстеження зафіксувати найбільш характерні архітектурні пам'ятки, споруджені під час першого й другого періодів формування навчальних установ, описати загалом їх планувальну й просторову структуру, окремі художні та декоративні елементи.

Садиба родини Льодинських, яка в майбутньому стала осередком для розбудови шкільних приміщень **першого періоду**, *була на той час розташована у східній частині Дублян, на відстані близько 200 м від дороги, що вела з Грибовичів, далі, біля озера, завертала на південь, потім попри млин і кладовище прямувала до Малехова та Львова.*

Структура забудови садиби панського двору та вільних територій довкола нього мала традиційний для садиб Галичини планувальний уклад: житлова частина з невеликим палациком і парадним під'їздом (перед головним входом обов'язково розташовувалося рондо-травник), мальовничий нерегулярний парк і фруктовий сад, що схилом опускався до двох ставків. Господарська частина маєтку розмістилася на схід від головного під'їзду і складалася з великого подвір'я й господарських споруд, серед яких слід відзначити шпихлір, стодолу, стайні.

Будинок власника маєтку *роботи невідомого будівничого, мабуть, кінця XVIII ст., був згодом переобладнаний на професорський будинок. Це одноповерхова видовжена прямокутна у плані дерев'яна будівля з високим чотирисхилим дахом, покритим у минулому ґонтою*[8]*, та віконцями на ньому. Великі виноси даху по всьому периметру будинку були підперті дерев'яними колонами, що надавало скромному будинкові вигляду палацової споруди. Парадні входи до господи завершувалися напівкруглими арковими перемичками. Високі прямокутні вікна на всіх фасадах розташовані нерівномірно. Стіни — це дубовий каркас, задильований дошками, покритий усередині та ззовні глиною й потинькований. Конструкції перекриття й даху виконані з дерев'яних брусів та дощок, стеля утеплена валками з глини та соломи, знизу потинькована. Уся будівля оперта на потужні кам'яно-цегляні фундаменти. Під*

[8] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 223, арк. 76.

частиною споруди розташовані великі пивниці, перекриті цегляним склепінням.

Унаслідок багаторазових реконструкцій другої половини XX ст., що були спричинені пристосуванням палацика для громадських потреб (пошта, ощадна каса, тимчасове житло) та збільшенням кількости помешкань, первісне планування споруди втрачене. Лише за розташуванням капітальних стін, вхідних дверей до світлиць, комор можна простежити характерний для житлових будинків того часу планувальний уклад.

Тепер будівля використовується для житла й перебуває в аварійному стані, хоч за своєю історичною та архітектурною значущістю є найбільш цінною пам'яткою як для Дублян узагалі, так і для Львівського державного аграрного університету зокрема.

Перший навчальний будинок. *Наявних у господарстві приміщень не вистачало, і вони не були придатними для проведення навчального процесу, тому у 1854 р. поряд з професорським нашвидкуруч спорудили новий навчальний будинок*[9]*, у якому могли б навчатися 30 учнів. Це була одноповерхова дерев'яна, з покритими глиною та потиньkованими стінами, прямокутна у плані будівля без особливих архітектурних прикрас. Після суттєвої перебудови 1871 р.*[10] *перший шкільний будинок набув характерного для навчальних закладів того часу планування. Одноповерхова, під ґонтовою покрівлею, збудована на плані „каре" споруда розміром 36×41 м мала невелике внутрішнє подвір'я. Більшість приміщень школи — класи, кабінети, лабораторії — отримали незалежні входи безпосередньо з коридору*[11].

Від 1888 до 1919 р. будинок використовувався для Нижчої рільничої школи, згодом тут були амбулаторія, житлові кімнати та інші господарські приміщення. Частково розібраний у 1919 р.[12]*, він добротно відслужив аграрному шкільництву в Дублянах майже 100 років*[13].

На першому етапі діяльности Рільничої школи навпроти старої садиби власника маєтку обабіч дороги збудовано ще два ***професорські будинки***[14]*. Це Н-подібні у плані одноповерхові з мансардними кімнатами в піддашші будівлі зі скромним архітектурним декором. Високі стіни першого поверху (3,5 м) муровані з цегли, конструкції даху дерев'яні, первісно покриті ґонтою, тепер — шифером.*

Будівля опирається на масивні, виконані з грубо тесаних вапнякових брил, фундаменти; високі пивниці перекриті цегляним склепінням та вентилюються через невеличкі продухи, виконані в цоколі. За задумом архітектора, в кожному з будинків розташовувались по дві професорські квартири. У помешканні планувалися три або чотири кімнати з кухнею, широкий коридор і додаткові господарські приміщення. Кімнатки другого поверху призначалися, мабуть, для прислуги.

---

[9] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 80, арк. 1, 12.
[10] Там само.— Спр. 223, арк. 76.
[11] Державний архів Львівської области (далі — ДАЛО), ф. 1, оп. 29, спр. 425, арк. 3.
[12] Там само.— Спр. 411, арк. 3, 46.
[13] Там само.— Спр. 413, арк. 67.
[14] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 223, арк. 76.

Головні входи до помешкань були на північному фасаді від вулиці. Високі вікна першого поверху, симетрично розташовані на всіх чотирьох фасадах будинку, зберегли профільовані обрамлення. Спарені віконечка мансарди завершувалися характерними стрілчастими перемичками.

Після Другої світової війни будівлі неодноразово переплановувалися, добудовувалися, доповнювалися додатковими вхідними дверима, верандами, кухнями. Сьогодні їх використовують для житла і перебувають вони у задовільному стані.

Корівник. *Перша мурована стайня під ґонтами з гноївнею згадується в інвентаризаційних відомостях за 1875 р.*[15]*, але найцікавішою господарською спорудою навчального маєтку Високої рільничої школи в Дублянах є мурований корівник, збудований (перебудований) 1881 р.*[16] *та добудований і дещо змінений за проектом архітектора Андрія Шиманського у 1922 р.*[17] *Корівник повернутий головним фасадом на схід до подвір'я. Планування будівлі та зовнішній вигляд, що має ознаки історизму, свідчать про непересічний смак і талант архітектора, котрий спромігся сільській господарській споруді надати витончених архітектурних форм.*

Це двоповерхова у центральній частині (для приготування кормів) та одноповерхова (для утримання тварин) з боків будівля з великим горищем для зберігання грубих кормів, у плані має видовжений прямокутник. Стіни муровані, дах високий, зі світловими віконцями, первісно перекритий ґонтою[18]*, при перебудові доповнений вентиляційними ліхтарями. Вікна великі, рівномірно розташовані на східному й західному фасадах, металеві, профільовані з лучковими перемичками. Під центральною частиною корівника збереглися потужні пивниці для коренеплодів та продуктів тваринництва, тут упродовж року температура повітря утримується в межах +2—5°С. Перед корівником маємо велике бетоноване гноєсховище та збірник для гноївки. До наших днів корівник зберігся повністю, зазнав незначних зовнішніх змін у центральній його частині, тепер його використовують для господарських потреб.*

Переведення у 1878 р. Рільничої школи в Дублянах у підпорядкування урядові Галичини та надання статусу Високої сприяло потрійному збільшенню студентів. Їх кількість сягнула понад сто. Ці обставини змусили започаткувати капітальне будівництво навчальних, наукових, житлових, культових, господарських приміщень, створити нову інфраструктуру навчально-наукового комплексу, що формувався на засадах високого шкільництва. Так розпочався ***другий період будівництва в Дублянах****. Це будівництво було б неможливе без створення місцевої бази будівельних матеріалів, тому неподалік, на південь від господарського двору, над потічком (поряд з теперішнім танцювальним майданчиком) у квітні 1879 р. розпочато будівництво цегельні потуж-*

---

[15] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 223, арк. 67.
[16] Там само.— Спр. 710, арк. 32 зв.
[17] ДАЛО, ф. 1, оп. 29, спр. 413, арк. 42, 50.
[18] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 223, арк. 76.

ністю понад 500 тис. штук цегли на рік; водночас тут виготовляли кахлі для печей, дренажні труби[19].

У першу чергу необхідно було розв'язати транспортну проблему, а саме сполучення Вищої аграрної школи в Дублянах зі Львовом та іншими містами Галичини. Тому у 1876—1877 рр. була прокладена **нова дорога,** *що з'єднала уже сформований навчальний осередок з гостинцем Львів — Луцьк (тепер київська автострада), а далі з залізничною станцією Дубляни—Ляшки*[20] *— найбільш доступним на той час засобом сполучення. Первинне покриття дороги було виконано з битого каменю, і тільки в 70-х рр. XX ст. її покрито асфальтом. Узбіччя шляху засадили молодими березами (окремі з них збереглися до сьогодні).*

Фіґура Матері Божої. *При цій дорозі на межі угідь Високої школи, що на узліссі Малиняка, 1892 р.*[21] *встановлено статую Матері Божої різця львівського скульптора Марковського. Світлина донесла до нас первинний вигляд пам'ятника: ми бачимо професійно виконану фіґуру Матері Божої у молитві з ледь нахиленою головою та схрещеними на грудях руками. Легкі складки одягу надають фіґурі заспокійливого й водночас динамічного вигляду. Статуя стоїть на невисокому постаменті з грубого ламаного каменю. На одному з каменів викарбувано напис польською мовою, з якого вдалося прочитати тільки слова „Королевій молоді...“ Перед пам'ятником покладені знаряддя господарської діяльности селянина — плуг, коса, граблі та сніп збіжжя.*

На початку 50-х рр. XX ст.— час повоєнних лихоліть — скульптуру розбили, і на цьому місці в бур'янах залишилося лише каміння, проте дублянці не забували час від часу покласти тут букет квітів чи засвітити свічку.

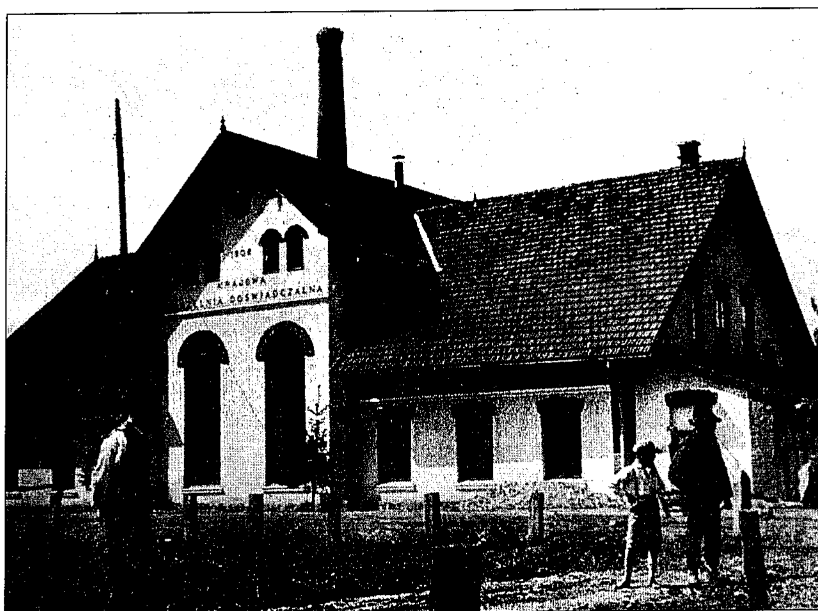
У 1990 р. з ініціативи греко-католицької громади м. Дублян скульптори Василь та Роман Одрехівські виконали нову скульптуру Матері Божої, що за своїми зовнішніми ознаками подібна до попередньої. Архітектурну частину та благоустрій території запроектували архітектори ЛДАУ Людмила Дацюк, Ярослав Фамуляк та Володимир Мазепа. Тепер новостворений духовний меморіал є невід'ємною складовою дублянського ландшафту.

Костел. *Започаткувати здійснення планів нового будівництва вдалося у 1878 р., коли з ініціативи капелана школи о. Левандовського та фінансової допомоги Адама Сапеги навпроти професорського будинку зведено у псевдороманському стилі невеличкий костел-каплицю*[22]*, правдоподібно, Діви Марії*[23].

Це однонавна базиліка з п'ятигранною апсидою, орієнтованою на південь. Бічні стіни та вівтарна частина підперті ступінчастими контрфорсами. Північний фасад храму, що з країв також обрамлений контрфорсами з нішами у верхній частині та фіґурками ангелів у них, завершується сиґнатурою з нішею в основі, у якій розташована фіґура

---

[19] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 710, арк. 32, 36.
[20] Там само.— Арк. 44.
[21] Roczniki Krajowej Wyższej szkoły rolniczej w Dublanach. Rok 1894.— Lwów, 1894.— S. 47.
[22] Au J. Historya Krajowej Wyższej Szkoły Rolniczej w Dublanach // Roczniki Krajowej Wyższej Szkoły Rolniczej w Dublanach.— Lwów, 1888.— T. I.— S. 63.
[23] Ясновський П. Під рідним і чужим небом.— Буенос-Айрес, 1961.— С. 298.



6. Ґуральня. *1909 р.*

7. Будинок власника маєтку. *1909 р.*

8. Перший навчальний будинок. *1896 р.*

9. „Червоний" будинок. Сучасний вигляд

Матері Божої. Портал виконаний у вигляді портика, що завершується двосхилим дашком, підпертим двома колонами з кістковими капітелями. Над порталом кругле вікно з перспективним рустованим обрамленням. Високі вікна основного об'єму та апсиди декоровані профільованою штукатурною лиштвою. Стіни костелу завершуються декоративним аркадним фризом. Внутрішнє й зовнішнє оздоблення, яке виконав маляр Діллер[24], *вирізнялося довершеністю та мистецькою красою.*

Прибудова до східного фасаду та реконструкція споруди під бібліотеку, друкарню й спортивний зал позбавила витончену пам'ятку архітектури первинних пропорцій та краси. Тепер храм відновлено і використовується він вірними Української Православної Автокефальної Церкви.

Від професорських садиб до костелу вела липова алея, доріжка якої була вимощена з добре випаленої червоної цегли, кладеної на ребро. Фраґменти мощення цієї доріжки ще де-не-де збережені біля сучасного 12-поверхового будинку.

Новий навчальний корпус. *За ухвалою Галицького сейму*[25] *у 1882 р. розпочалося будівництво нового навчального корпусу, який прийняв перших студентів у червні 1888 р.*[26] *Без сумніву, ця подія поклала початок формуванню нового центру Високої рільничої школи на другому етапі її діяльности. Автором проекту був, імовірно, архітектор Юліуш Цибульський.*

Корпус розташований на колишньому дослідному полі, головним західним фасадом звернений до нової дороги. Традиційно довкола головної споруди навчального закладу формувався парк з рідкісними породами дерев. Ядром благоустрою парадної зони перед головним входом до корпусу був великий круглий сквер-травник, попри який проходила кільцева доріжка. Тут у жовтні 2002 р. за народні кошти встановлено пам'ятник видатному політичному діячеві України Степану Бандері роботи скульпторів Ярослава та Володимира Лози, архітекторів Володимира Блюсюка і Миколи Шпака.

Зовнішній вигляд і планування будівлі свідчать про її еклектичний характер. Це двоповерхова, на високому цоколі, видовжена в плані прямокутна споруда. Композиція фасаду класична, з одним центральним семивіконним і двома наріжними тривіконними ризалітами. Вікна високі, розташовані рівномірно по периметру забудови, декоровані рустом і завершуються лучковими перемичками.

Центральний ризаліт з неоготичними дверима, оздобленими на віконцях і світлику металевими кованими ґратами рослинного орнаменту, завершується псевдоренесансним фризом і декоративними дерев'яними кронштейнами. У піддашші будівлі збереглися оригінальні дерев'яні кронштейни, що підтримують припусниці кроквяної системи даху. Сам дах високий, багатосхилий, первісно покритий дахівкою, яку у 20-х рр. XX ст. замінили оцинкованою бляхою. Центральний ризаліт

---

[24] Roczniki Krajowej Wyższej szkoły rolniczej w Dublanach.— Rok 1894.— S. 47.

[25] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 1-а, спр. 9, арк. 21.

[26] Dublany. (Szkoły i zakłady Krajowe w Dublanach) / Red. Stefan Pawlik, Jan Pawlikowski, Ignacy Szyszyłowicz.— Lwów, 1897.— S. 20.

завершується неоготичною вежечкою з годинником, який лихоліття Другої світової війни примусили зупинитися аж до початку третього тисячоліття! Для поновного приведення в дію наявних пристроїв хронометра за умови всебічного сприяння ректора університету академіка Володимира Снітинського, під керівництвом доцента Петра Ванкевича, активній участі автора проекту доцента О. Бурнаєва та інших виконавців створено потужні й водночас економічні електромеханічні механізми приводу стрілок і бою стародавнього годинника.

У площині даху збереглися псевдоготичні за формою шпилясті віконечка, декоровані мистецьки кованими гірляндами, які разом із скромними димарями підкреслюють естетичну величавість споруди. Над центральною частиною даху височіє невеликий оглядовий майданчик, огороджений кованою решіткою з рослинним орнаментом.

Невеличке центральне фойє прикрашають з обох боків псевдоренесансні пілястри, що з'єднуються арками. Фойє перекрите неоготичним склепінням.

Будівля опирається на потужні кам'яно-цегляні фундаменти, її стіни муровані з червоної цегли. Висота поверху 4,3 м, перекриття та підлоги дерев'яні. Сходи на другий поверх і горище виконані з твердих порід дерева. Початково обігрів будинку здійснювався кахляними печами на твердому паливі, тепер діє централізоване опалення від загальноміської мережі. Освітлення електричне, у минулому — гасовими лампами. Просторі пивниці, перекриті цегляним склепінням, освітлюються та вентилюються невеличкими віконцями-продухами.

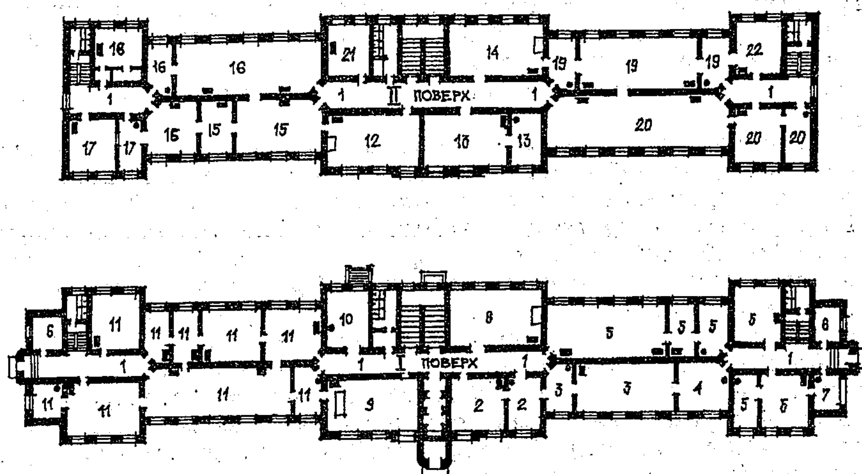
Планування будівлі передбачало розташування навчальних аудиторій, лабораторій, музеїв, бібліотеки, адміністративних приміщень на обох поверхах споруди. Додаткові бічні входи до будівлі й сходи від них на другий поверх, об'єднані через окремі аудиторії з центральними коридорами, що дозволяли автономно використовувати приміщення, розташовані у південному та північному крилах корпусу, свідчать про виняткову оригінальність і функціональну доцільність внутрішнього планування. Центральні двері східного фасаду давали змогу швидко евакуювати з приміщення людей у критичних ситуаціях.

Тепер будівля перебуває у задовільному стані, використовується для допоміжних служб університету та міста. На другому поверсі пам'ятки розташована Дублянська школа мистецтв імені Степана Турчака. Фасади та інтер'єри споруди не зазнали суттєвих змін, потребують лише фахової реновації.

Інтернат (гуртожиток). *Відсутність інтернату, розпорошеність студентів по невідомих найманих помешканнях і готелях унеможливлювала здійснення за ними контролю керівництвом школи поза навчальним процесом. Щоб виправити цю ситуацію, у Францію відрядили професора Еміля Ґодлевського для вивчення досвіду організації житла студентів сільськогосподарських та інших навчальних закладів. Аналізуючи результати спостережень, професор Стефан Єнтис опрацював філософські, морально-психологічні, педагогічні, соціальні, економічні, гігієнічні, організаційні, етичні та правові проблеми проживання студентів у гуртожитках. На підставі зібраних таким чином матеріалів керівництво школи замовило у відомого на той час львівського архітек-*

тора Юліуша Цибульського проект інтернату[27]*, будівництво якого завершив у 1896 р.*[28] *будівничий Тарновський*[29].

За генеральним планом інтернат будували поряд з навчальним корпусом. Його головний фасад повернутий на південь, простір перед будівлею — площа з круглим квітником і фонтаном посередині, далі на південь та захід простягається нерегулярний парк.



I ПОВЕРХ

1. Коридор.
2. Кабінет дирекції школи.
3. Лабораторія рільництва.
4. Рільничий музей.
5. Лабораторія ботаніки.
6. Службове помешкання.
7. Оранжерея.
8. Аудиторія ботаніки та рільництва.
9. Аудиторія хімії.
10. Каса.
11. Лабораторія хімії.

II ПОВЕРХ

12. Аудиторія механізації.
13. Студентська читальня.
14. Аудиторія зоології і тваринництва.
15. Кабінет фізики.
16. Музей механіки.
17. Помешкання.
18. Помешкання.
19. Лабораторія зоотомічна.
20. Музей тваринництва та молочарства.
21. Кабінет мінералогії.
22. Помешкання.

10. Планування приміщень навчального корпусу. *1897 р.*

Інтернат є триповерховою спорудою, Ш-подібною у плані, за стильовими ознаками має еклектичний характер.

Фасад будівлі класичний, з одним центральним тривіконним і двома по краях двовіконними ризалітами. Поверхи розділені карнизами; простір першого поверху декорований рустом. Ризаліти обрамлені на висоті другого і третього поверхів лопатками, завершуються ступінчастими щипцями, оздобленими нішами зі стрілчастими валиками та

[27] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 762, арк. 54—87.
[28] Там само.— Арк. 8.
[29] Там само.— Арк. 23—52.

прорізаними в них стриховими вікнами. Вікна високі, розташовані рівномірно по периметру забудови; на другому поверсі декоровані обрамленням з центральним замком, на ризалітах вікна декоровані штукатурними напівколонами. Міжвіконний простір ризалітів третього поверху розчленований пілястрами коринфського ордера.

На першому поверсі центрального ризаліту розміщено троє неоготичних дверей, оздоблених на віконцях і світлику металевими кованими ґратами рослинного орнаменту. Площина над дверима прикрашена стрічковим рослинним орнаментом; по краях центрального ризаліту підвішені два ліхтарі на кованих кронштейнах.

Дах високий багатосхилий, покритий дахівкою, розчленований фаєрмурами.

Конструктивні елементи будівлі аналогічні тим, що в навчальному корпусі. Центральне фойє переходить у сходовий простір, сходи широкі, кам'яні, з проміжком між маршами, обгороджені кованою решіткою.

Внутрішнім плануванням передбачалися кімнати для ста студентів на одну або дві особи кожна, приміщення для бібліотеки, кухні, туалетів, відпочинкові кімнати та інше. Оригінальне розташування кімнат і коридорів дало змогу максимально використати внутрішній простір, забезпечити нормальне денне освітлення приміщень. Додаткові вхідні двері та сходи з обох торців будівлі поліпшували сполучення між поверхами, забезпечували евакуацію людей при аварійних ситуаціях.

З метою розширення житлової площі гуртожитку на початку XX ст. до тильного боку будинку приєднано додаткове крило[30]*, а у 1906 р. первісна будівля від півночі доповнена добудовою центральної частини та розширенням північно-західного крила*[31] *(архітектор Тадеуш Стриєнський), що за архітектурними та конструктивними ознаками не відрізняються від основного об'єму.*

Згодом, у 1908 р., за проектом Тадеуша Стриєнського східний бік інтернату був доповнений новою двоповерховою забудовою у стилі модерн[32] *для студентської їдальні, професорського казино, клубу та іншого*[33]*. З'єднуються обидві споруди об'ємом головного входу добудови з цікавим псевдобароковим порталом, що завершується монументальним картушем. Головний фасад повернутий на захід до площі перед гуртожитком; вікна першого поверху різні за розмірами, згори напівкруглі, на другому поверсі — високі прямокутні.*

Фундаменти кам'яні, стіни муровані, дах колись покритий черепицею, тепер шифером, багатосхилий різновисокий, що зумовлено висотою зали для глядачів; у пивницях зберігалися продукти для їдальні.

На першому поверсі невеличке фойє, далі — зал їдальні для п'ятдесяти відвідувачів, поряд, на східному боці, кухня й додаткові приміщення для неї. На другий поверх ведуть широкі кам'яні сходи до залу для 250 глядачів; паралельно до залу, з другого боку коридору, розташовані кімнати для гуртків та адміністрації[34]*. На південному торці будівлі розміщені додаткові сходи та аварійний вихід.*

---

[30] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 70, спр. 908, арк. 31.
[31] ДАЛО, ф. 1, оп. 29, спр. 2597, арк. 1—5.
[32] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 4, спр. 4990, арк. 45, 73.
[33] Там само.— Ф. 165, оп. 5, спр. 1453, арк. 17.
[34] ДАЛО, ф. 1, оп. 29, спр. 481, арк. 14—15.

Тепер на першому поверсі центральної частини гуртожитку розташовані міська рада та адміністративні служби університету; приміщення частини першого, другого та третього поверхів нашвидкуруч переобладнані для сімейного житла.

Добудова належить товариству „Просвіта“: на першому поверсі в колишній їдальні обладнано кімнату для танців, інші приміщення — для гуртків художньої самодіяльности. Технічний стан споруди задовільний.

Давній гуртожиток, добудоване до нього модерне східне крило для їдальні та відпочинку разом з площею та старовинним парком сформували завершений архітектурний ансамбль, що став чудовим куточком дублянського довкілля.

Хімічний корпус. *Надання дублянським навчально-науковим установам у 1901 р. статусу Рільничої академії, поява у Дублянах видатного вченого того часу у ділянці агрохімії, вельми енергійного професора Ю. Мікуловського-Поморського дали поштовх до будівництва у 1906 р. нового навчального корпусу для розташування у ньому аудиторій та наукових лабораторій хімічного спрямування; він отримав назву хімічного корпусу і впродовж століття титулований дублянцями ще як „хемія“*[35].

Отже, бачимо нову і доволі сміливу за архітектурним задумом зодчого Тадеуша Стриєнського модерну двоповерхову будівлю з напівпідвальним приміщенням, що у плані має ступінчастий прямокутник, орієнтований по довжині з заходу на схід, перпендикулярно до східного фасаду головного корпусу. Ризаліт західного фасаду, у якому влаштована сходова клітка, піднімається вище карнизу й завершується оригінальним дашком, під яким був напис: „ДОСЛІДНІ СТАНЦІЇ“ (STACYE DOŚWIADCZALNE). Західна стіна ризаліту підперта широким контрфорсом, у який врізаний головний вхід, завершений півциркульною арковою перемичкою.

Центральна частина східного фасаду завершується трикутним фронтоном зі щипцем і прорізаним у ньому напівкруглим стриховим вікном. Від сходу також влаштований безпосередній вхід на рівень сутерин. Зовнішні сходи допоміжного входу перекриті терасою партерного поверху, що опирається на півциркульну арку. Балкон другого поверху підтримують дві пірамідальні чотирикутні колони, огородження балконів — скромний сецесійний металевий декор. Двері на балкони високі, прямокутні, а на рівні другого поверху — з вузькими віконцями з обох боків.

Загалом споруда надзвичайно цільна, добре виміряна, має строгий монументальний характер. Стіни виконані переважно з темної нетинькованої цегли, почленовані у межах вікон вертикальними штукатурними дзеркалами, пов'язаними нагорі горизонтальним карнизним поясом. Простий похилий непрофільований карниз фраґментарно декорований монументальними формованими в тиньку трапецієподібними кронштейнами. Поверх сутерин відділений по периметру корпусу горизонтальною тягою.

---

[35] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 4, спр. 4990, арк. 24—25.

Вікна першого й партерного поверхів високі, прямокутні, похилі; площини підвіконь, покриті червоною дахівкою, надають будівлі неповторного зовнішнього вигляду і приємно урізноманітнюють її зовнішній вигляд. Вікна поверху сутерин перекриті лучковими цегляними перемичками.

Первісно споруда була покрита керамічною дахівкою, але в останніх роках XX ст., під час чергового ремонту даху, цей автентичний матеріал замінений металочерепицею, що значно спотворило монументальний характер будівлі.

Внутрішнє планування приміщень дуже просте[36]*. Широкі кам'яні сходи, огороджені металевими поручнями, скомпоновані в західному ризаліті. Вони об'єднують усі рівні будівлі та ведуть до центральних широких коридорів з навчальними аудиторіями й лабораторіями. Приміщення у сутеринах використовували для зберігання хімікатів та приготування препаратів для лабораторних робіт і наукових досліджень.*

У 1967 р. після незначного перепланування хімічний корпус пристосували для потреб дублянської лікарні та поліклініки.

Зал машин. *Вимога часу — механізувати хліборобську працю — не могла залишитися поза увагою академії. Використання макетів сільськогосподарських машин і механізмів було недостатнім для забезпечення навчального процесу; необхідно було розширити спектр технічних навчальних предметів, організувати наукові лабораторії для випробування деталей машин на міцність, створити Крайову дослідну станцію оцінки сільськогосподарських машин. З метою реалізації цих планів у 1912 р. будується павільйон механізації (саля машин)*[37]*, а разом з ним — перша в Дублянах електростанція (електровня) потужністю 11,5 кіловата*[38]*.*

За генеральним планом будівля розміщена при дорозі на схід від навчальних корпусів. Півтораповерхова споруда, Т-подібна у плані, зорієнтована на схід—захід. Зовнішні архітектурні ознаки свідчать про її модерний характер. Вікна першого поверху високі, прямокутні; над ними рівномірно по периметру забудови для освітлення верхнього півповерху розташовані квадратні прорізи. Східний торець з великими дверима для заїзду машин і додатковим вікном над ними завершується щипцем. Західна частина споруди розширена, має двоє вхідних дверей, тут передбачені аудиторії та допоміжні приміщення для забезпечення навчального процесу. Дах переважно двосхилий, простий, покритий бляхою, лише південне крило західної частини має мансардний дах із заломом, в об'ємі якого влаштовані службові приміщення. Стіни муровані з червоної цегли, нетиньковані. Прорізи вікон і дверей декоровані простими штукатурними тягами.

Внутрішній об'єм зали машин просторий, з двома широкими балконами по боках, функціонально призначений для демонстрації сільськогосподарських машин невеликих розмірів.

---

[36] ДАЛО, ф. 1, оп. 25, спр. 1826, арк. 55.

[37] Sprawozdanie Akademii Rolniczej w Dublanach i zakładów naukowych z nią połączonych za rok 1911/12.— Lwów, 1913.— S. 33—34.

[38] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 1435, арк. 27.

У 60-х рр. XX ст. тут діяла ремонтно-механічна майстерня навчального господарства, пізніше військова кафедра. Тепер корпус використовується кафедрою переробки сільськогосподарських продуктів для навчального процесу й наукових досліджень.

Ґуральня. *Потреба у підвищенні кваліфікації винокурів зумовила відкриття школи винокурів та будівництво у 1890 р. ґуральні, яке завершилося 1905 р. Ґуральня була обладнана модерним на той час устаткуванням, виготовленим на фабриці машин А. Любомирського у Львові*[39]. *Це уможливило дослідження в ділянці ферментаційної промисловости та організацію крайової інспекторської групи, що мала під наглядом ґуральні Галичини. Ґуральня збудована на території господарської частини академії, обабіч дороги, що веде на Карвати — угіддя на схід від Дублян. Прямокутна, симетрична у плані, широка споруда головним південним фасадом повернута до дороги. Центральна частина будівлі — двоповерхова, два бічні крила — одноповерхові. Дещо пізніше до східного фасаду ґуральні прибудовано невеликий одноповерховий об'єм з господарськими приміщеннями.*

Центральну частину споруди займав машинний зал, що освітлювався двома високими вікнами, перекритими арковими перемичками. У кімнатах першого поверху та горищі розташовувалися навчальні класи школи винокурів, лабораторії, робочі місця викладачів та адміністративного персоналу контрольних станцій.

Оздоблення фасадів ґуральні вельми скромні. Більшість вікон першого поверху та горища завершуються відкритими цегляними лучковими перемичками, спарені віконця горища в межах ризаліту мають цегляні півциркульні перемички, а під ними напис: „1906. КРАЙОВА ДОСЛІДНА ҐУРАЛЬНЯ" (KRAJOWA GORZELNIA DOŚWIADCZALNA). На рівні перекриття над першим поверхом по периметру фасадів споруди влаштована штукатурна профільована тяга. Стіни муровані, отиньковані, наріжники центрального ризаліту та бічних крил виконані з нетинькованої темно-червоної цегли. Первісно ґуральня була накрита дахівкою, яку після чергового ремонту замінили на шифер.

У 1931 р. проведено капітальну реконструкцію ґуральні в Дублянах на суму 57,7 тис. злотих. Витрати фінансували Наукова організація ґуральництва і Музей промисловости та хліборобства у Варшаві[40].

Після війни у приміщеннях ґуральні певний час були розташовані навчальні лабораторії кафедри експлуатації та ремонту машин, потім інститутська друкарня. Тепер корпус переобладнаний для потреб механічних майстерень.

За усіма вимогами того часу, які забезпечили б оптимальні умови зберігання продуктів сільськогосподарського виробництва, у 1892 р. збудовано шпихлір[41]. *Це мурована, прямокутна у плані, двоповерхова зі стриховим приміщенням будівля, розташована при дорозі на території господарського двору. Вікна обох поверхів невеликі за розмірами, майже квадратні, розміщені по периметру будівлі та оздоблені цегляними лучковими перемичками. Дах двосхилий, у минулому, мабуть, черепич-*

---

[39] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 4, спр. 4990, арк. 27.

[40] ДАЛО, ф. 27, оп. 3, спр. 1407, арк. 7.

[41] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 710, арк. 33.

ний, тепер покритий бляхою і завершується двома вентиляційними ліхтарями. Від подвір'я вздовж будівлі на рівні підлоги першого поверху маємо естакаду з дашком, з якої ведуть у приміщення двоє дерев'яних дверей, оздоблених художнім окуттям. Простір під підлогою першого поверху вентилюється на рівні цоколя низкою круглих продушин невеликого діаметра.

Газовий завод. *Наукові дослідження в галузі хімічних наук дали поштовх до будівництва, за технічним проектом директора Львівських газових підприємств Адама Теодоровича, газової станції та газгольдера для зберігання газу. Тут було встановлено обладнання Саноцької фабрики машин. Практична діяльність станції розпочалася у 1906 р.*[42] *Дослідники ставили за мету помимо забезпечення навчального процесу перевірити можливість переробки торфу на газ, а також промислового виробництва торф'яного газу.*

Мабуть, з міркуванъ пожежної безпеки газовиробничий комплекс був збудований у полі, далі на схід від навчальних і житлових приміщень.

Газова станція була невеликою у плані, півтораповерховою від сходу та одноповерховою від заходу спорудою з комбінованим багатосхилим різновисоким і накритим черепицею дахом, який завершувався прямокутними вентиляційними ліхтарями. Фаціяти з південного, північного й західного боків мали спарені стрихові віконця та оздоблені ступінчастим підпарапетним поясом. Вікна головного об'єму високі, прямокутні, перекриті лучковими перемичками. Двері широкі, подвійні, вмонтовані зі східного боку.

Стіни муровані з червоної високоякісної цегли, ззовні нетиньковані. За внутрішнім плануванням газівня мала високий машинний зал і декілька допоміжних кімнат. Після війни споруда належала кафедрі теплотехніки, тут було організовано навчально-наукові лабораторії, аудиторію для занять, також проведено монтаж локомобіля з електричним генератором, парових турбін та інше.

Будівництво нової середньої школи у середині 80-х рр. XX ст., на жаль, стало формальною підставою для руйнування цікавої пам'ятки промислової архітектури.

На початку XX ст. поряд з головним навчальним корпусом у стилі модерн збудовано новий двоповерховий під черепицею (тепер під шифером), ***за попереднім задумом, гуртожиток, потім перепланований під житло.*** *Оскільки будинок вимурований з червоної цегли*[43]*, мабуть, тому його в Дублянах називали „червоним". За плануванням фундаментів і внутрішніх приміщень він Н-подібний у плані, чим нагадує перші професорські будинки. Одні центральні двері, що ведуть на другий поверх, і двоє у бічних крилах першого поверху розташовані з північного боку будівлі; вікна високі, прямокутні, обрамлюють обидва поверхи споруди, із західного та південного боків на другому поверсі вмонтовані невеличкі балкони. Після війни, до завершення будівництва нового навчального комплексу та остаточного переведення Львівського сільськогосподарського інституту в Дубляни (60-ті рр. XX ст.), приміщення частково використовувалося для потреб адміністративних*

---

[42] ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 4, спр. 4990, арк. 28.
[43] Rocznik Akademii Rolniczej w Dublanach za rok 1903/04.— Lwów, 1904.— S. 7.

служб. Тепер тут маємо декілька помешкань і змонтовано місцеву телефонну станцію.

Цікавими за своїми архітектурними ознаками є ***професорські котеджі,*** *що розташовані на вулиці Зеленій поблизу каплиці, збудовані наприкінці XIX — на початку XX ст. Це муровані, прямокутні у плані, первісно під черепицею будівлі переважно на одну або дві родини, з просторими кімнатами, господарськими приміщеннями, потужними пивницями. Деякі з них доповнені дерев'яними верандами та мезонінами. Оригінальний і скромний модерний декор будівель разом з пишними квітниками та альпінаріями створювали інтимний затишок і комфорт.*

З архівних джерел відомо, що до комплексу дублянських забудов того часу входили також адміністративний будинок і будинок директора школи, які були зруйновані під час Першої світової війни і розібрані. Проте жодних матеріалів, які розповіли б про їх архітектуру чи планування, поки що віднайти не вдалося.

Перекази дублянських старожилів донесли до наших днів легенду про багату дублянську землевласницю, котра начебто подарувала свій маєток на користь Рільничої школи і звеліла після смерти поховати себе в парку поблизу озера, де було встановлено ***надмогильну плиту.*** *З ініціативи громади греко-католицької церкви та з допомогою Дублянської міської ради у 2000 р. тут науковий співпрацівник Інституту народознавства НАН України Михайло Рожко провів археологічні дослідження, у результаті яких залишків поховання не виявлено. З метою збереження пам'ятки плиту піднято і встановлено на підвищення, яке запроектував архітектор Юрій Дубик.*

Для підтвердження висновків розкопок львівський учений професор Андрій Содомора зробив спробу прочитати і перекласти українською мовою напис на плиті, що виконаний латинською мовою, однак через його значне пошкодження йому це вдалося зробити лише фрагментарно. Елементи перекладу подано далі:

H(?)IC IACET	*ТУТ ЛЕЖИТЬ*
LODYNSKA UYOR	*ЛЬОДИНСЬКА ЖОНА*
PETRI CORPUS	*ПЕТРА. ТІЛО — У*
LEOPOLI SED	*ЛЬВОВІ АЛЕ*
ANIM(O)(A) HIC OBIIT	*ДУШЕЮ ТУТ СПОЧИЛА*
DIE (?) (FE)BRUARII	*ДНЯ ЛЮТОГО*
ANNO 18(?)37	*РОКУ 1837*
(K/R)? IE(?)XOL IM	*?*
S(?)E?	

На підставі проведених досліджень можемо зробити висновок, що цей об'єкт є лише пам'ятним знаком, який засвідчує волю власниці дублянського маєтку.

Вода дублянських колодязів була майже непридатна для щоденного вжитку, тому для наукових і харчових потреб її доставляли бочками зі Львова[44]. На початку XX ст. інженер М. Корнеля знайшов природні джерела, зосереджені серед горбків Розточчя, за декілька кілометрів на

---

[44] Sprawozdanie Akademii Rolniczej w Dublanach i zakładów naukowych z nią połączonych za rok 1905/06.— Lwów, 1907.— S. 2.

захід від Малехова. Було збудовано два водозабірники: доплив води до них уможливлюється через різницю географічних висот між джерелами та Дублянами. Починаючи з 1907 р. кришталево чиста джерельна вода цілком забезпечує побутові та наукові потреби академії.

Система водопостачання Дублян з дебетом близько 14,5 тис. л/год майже безвідмовно працювала аж до 60-х рр. XX ст., продовжує діяти і тепер[45]*. І нині, під час ремонту сучасної водогінної мережі, на перші поверхи дублянських помешкань допливає і тішить споживачів чиста як сльоза джерельна вода.*

У міжвоєнний період (1919—1939) капітальне будівництво на території навчально-наукових установ у Дублянах майже не проводилося, лише у 1929 р. інженер Павло Регоровський збудував новий тваринницький комплекс (свинарник, вівчарня, курятник)[46]*, що розташувався над потічком при дорозі в південній частині Дублян. Тепер приміщення використовується для лабораторій будівельного факультету університету.*

Лихоліття Першої світової війни завдали певної шкоди будівлям Рільничої академії, тому у 1920 р. будівничий Андрій Шиманський провів відновлювальні роботи майже на усіх спорудах дублянського навчально-наукового комплексу[47]*.*

Загальний технічний прогрес, розширення обсягу наукових досліджень, збільшення чисельности студентів, поліпшення навчальних планів змусили державні чинники реконструювати й модернізувати навчальні корпуси, господарські та житлові приміщення[48]*. Архівні джерела донесли до нас кошториси, акти прийняття робіт, інвентаризаційні описи, плани будівель та інші матеріали про виконання реконструкційних заходів у 20—30-х рр. минулого століття*[49]*. Роботи проводили державні установи*[50] *і приватні фірми: „Інсталяційні заклади Людвіка Верещинського“ (електрика)*[51]*, також „Шляхтер і Прайс“ (вода, каналізація, газ, сантехніка)*[52]*.*

Найважливіші елементи цікавого за своїми історичними та архітектурними ознаками ансамблю забудови Високої рільничої школи та Академії рільництва другої половини XIX — початку XX ст. у Дублянах зареєстровані як пам'ятки архітектури й охороняються державою.

Юрій ДУБИК, Юрій ТОКАРСЬКИЙ

---

[45] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 1447, арк. 9.
[46] ДАЛО, ф. 1, оп. 29, спр. 1832, арк. 12, 18.
[47] Там само.— Спр. 411, арк. 56—57.
[48] Там само.— Ф. 390, оп. 1, спр. 449.
[49] Там само.— Спр. 322, арк. 82.
[50] Там само.— Ф. 1, оп. 29, спр. 416, арк. 241.
[51] Там само.— Оп. 25, спр. 1826, арк. 54—55.
[52] Там само.— Оп. 29, спр. 467, арк. 36.

ПИСЕМНІ ДОКУМЕНТИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИЧНОГО АРХІВУ УКРАЇНИ У ЛЬВОВІ ДО ІСТОРІЇ МІСЬКОГО БУДІВНИЦТВА У XVI—XVIII СТОЛІТТЯХ

Матеріали Львівського маґістрату, що зберігаються у фонді 52 ЦДІА України у Львові, містять значний обсяг відомостей про львівську забудову, документуючи ряд аспектів міського життя, пов'язаних із парцеляцією кварталів, спільним володінням міськими кам'яницями та заходами їх утримання. У нашому дослідженні пропонується аналіз двох груп документів: а) податкових реєстрів, на підставі яких вдається відтворити форму і парцеляцію міських кварталів та зміну власних назв будинків; б) записів в актових книгах та підготовчих документах до них, що характеризують саму забудову.

Податкові реєстри. *Львівські міщани регулярно сплачували податок на нерухомість, так званий шос, що був встановлений як плата за ділянку-парцелю. З 1535 р. податки фіксовані у спеціальних книгах, що збереглись з незначними перервами (1545—1568) до кінця XVIII ст.*[1] *Податки вибирав маґістратський урядник, ідучи від будинку до будинку за усталеним маршрутом — від західного кварталу Ринку за годинниковою стрілкою.*

Шос вибирався з міщан — власників міських ділянок і його розмір встановлювався пропорційно до розміру ділянки. Базовим був так званий середній (media) розмір парцель, що визначався звичним для львівського середмістя розміром фронту ділянки 8—10 метрів та більш-менш стандартною глибиною парцелі (40—45 м). Подвійні ділянки (integra) або об'єднували дві суміжні по фронту, або простягались до тильної вулиці. Подрібнені середні ділянки носили назви „чвертковиx" (quartali) або вказувались у частинах від quartali, якщо не могли бути віднесеними до цієї категорії (наприклад, 1/2 чи навіть 1/3 від quartali).

У заголовку містилась дата вибирання шосу, вказувалось, для якої потреби призначались зібрані гроші, та обумовлювався розмір податку у залежності від категорії ділянки. Рубрики розділено назвами вулиць, причому послідовність їх не враховувала форми кварталу. Протягом усього часового засягу податків цієї групи не виникало жодних проблем із визначенням категорій ділянок. Якщо у реєстрах XVI ст. їх доводи-

---

[1] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 769—813.

лося визначати за квотою податку, то вже з наступного століття категорія ділянки чітко окреслена або літерою-символом (I — integra, M — media, Q — quartali), або числом, що виводилося від виміру „на одного хлопа", тобто чверткової ділянки (1 — quartali, 2 — media, 4 — integra).

Власні назви будинків входили у вжиток поступово. Спочатку з'явилася форма „Дім (будиночок, бровар) такого-то", де мався на увазі реальний власник. При цьому очевидна різниця у категоріях забудови. Лише з кінця XVI ст. подекуди з'явилися власні назви будинків, як правило, за іменем попереднього власника. Протягом XVII ст. назви кам'яниць-парцель часом по кілька разів змінювалися, нерідко уживалося одночасно кілька їх варіантів, часом у пізніших реєстрах „випливає" давно не уживана форма. Простежено випадки перенесення назви з одного на інший будинок услід за переселенням власника. Більш-менш стабілізувалися назви аж на початку XVIII ст., що збігається з періодом стаґнації міського життя.

Багатообіцяючим для досліджень видається паралельне побутування таких означень, як **lapidea** *(кам'яниця) і* **domo** *(дім) чи навіть* **domuncula**, *поряд із занотованими сплатами лише „від ґрунту". У деяких реєстрах XVII ст. фіксується причина скасування шосу для того чи іншого власника у зв'язку з пожежею чи передбаченими у міських ухвалах пільгами (наприклад, у зв'язку з новим будівництвом чи навіть при одруженні). Практикувалось внесення у шосові книги сплати й інших податків, що дає змогу уявити спосіб використання та найму приміщень, а також приблизну кількість мешканців у кам'яницях.*

Шоси XVIII ст. рясніють відомостями про аварійні, покинуті та спалені будинки. Приглядаючись до них, урядники часом фіксували деякі будівельні характеристики, очевидно, з розрахунком набуття їх у міську власність.

Зрештою, у 1767 р. занотовано так званий ліктьовий податок[2], призначений для впорядкування санітарного стану та мощення вулиць[3]. У зв'язку з цим кожну реальність оподатковано в залежності від протяжности фронту будинку та категорії вулиці чи площі. При цій нагоді вперше введено наскрізну нумерацію реальностей у місті, що лягла згодом в основу конскрипційної нумерації, та поквартальну послідовність запису. У списку поряд з назвою реальности наведений її вимір у ліктях з точністю до чверти ліктя (~ 15 см) із застосуванням мірила, яке, найвірогідніше, відповідало розмірові варшавського ліктя — 0,61 м.

Для з'ясування збережености меж історичної парцеляції (як вони склались на 1767 р.) виконано такі операції:

1. *На підставі розмірів ділянок у ліктях вибудувано ланцюжки розмірів у метричній системі для кожного з відрізків вулиць досліджуваної дільниці.*
2. *Викреслено лінійки з нанесеними на них ланцюжками у масштабі сучасної топопідоснови — 1 : 500.*
3. *Зіставлено ці лінійки з топопідосновою, на якій відзначено збіжність сучасних меж із межами, нанесеними на лінійці (допусти-*

---

[2] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 813.

[3] Charewiczowa Ł. Lwów w odnowie 1766—1769 // Studia Lwowskie.— Lwów, 1932.— S. 109—140.

ма похибка приймалась у межах до 1 м, що відповідає середній товщині спільних межових стін, оскільки вони могли бути віднесеними до однієї із сусідніх реальностей довільно).

4. *Відзначено нанесені на лінійці пункти, які не мають відповідників на сучасній топопідоснові.*
5. *Для цих випадків проведено аналіз плану наявних будинків у масштабі 1 : 200 або 1 : 100 та аналіз інших джерел, що фіксують зміни містобудівної ситуації чи радикальні реконструкції забудови.*

Майже усі пункти парцеляції, реконструйовані на підставі „ліктьового" податку, мають збережені в натурі сліди. У випадках об'єднання будинків колишні межі зафіксовані внутрішніми стінами, що були колись межовими (Іл. 1). Складений на цій підставі план є вихідним матеріалом для наступного етапу: простеження змін назв кам'яниць, їхніх власників упродовж 1535—1767 рр. Для цього застосовано ретроспективний метод — аналіз податкових реєстрів у зворотному часовому порядку. Якщо XVIII ст. майже не фіксує змін у містобудівній ситуації та змін власних назв, то реєстр XVII ст. необхідно перевіряти за кожне десятиліття, а з XVI ст. варто зіставляти усі списки. Ідентифікувати забудову доводиться не лише за назвами, але й за іменами власників та спадкоємців, квотами сплаченого шосу тощо (Іл. 2).

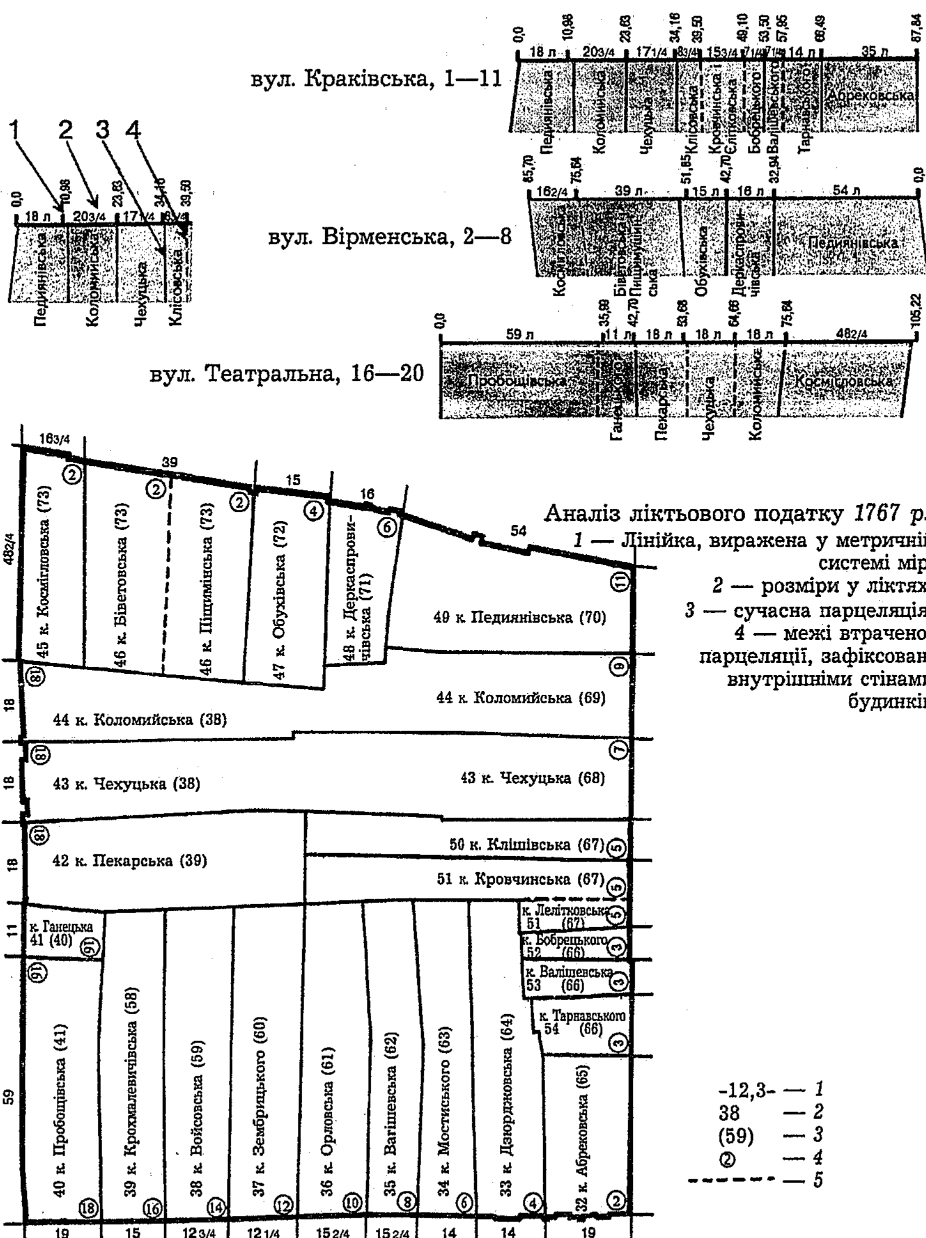
Цей трудомісткий процес, що, на перший погляд, потрібний лише для історичної соціотопографії, створює незамінну підоснову, яка дає змогу робити адресну прив'язку матеріалів маґістратського архіву, що стосуються забудови середмістя. При цьому спостережено, що власні назви будинків у податкових реєстрах та актових чи лавничих книгах збігаються не завжди, що змушує обов'язково фіксувати імена усіх власників і орендарів, простежуючи неперервність прав власности. Особливо це актуально для найдрібніших реальностей, порядок яких нерідко плутали писарі.

***До другої групи** належать документи, зафіксовані в актових книгах, підготовчих записах („фасцикулах") комісії присяжних, книгах лави. Вони містять цінну інформацію про міську забудову ренесансного Львова. Розшифрування записів потребує передовсім володіння будівельною термінологією, що нею послуговувались у XIV—XVIII ст. Вона значно відрізняється від сучасної (Додаток А).*

***Описи поділу будинків (divisio).** Матеріал, що вносився до міських книг у зв'язку зі складною реґламентацією умов успадкування нерухомости у місті, доволі масовий. За маґдебурзьким правом, підтверджeним королівськими привілеями[4], по смерті одного з подружжя вдівцеві залишались дві третини спільного майна, вдові — лише третина. Решта переходила до кревних померлої особи, а якщо таких не було — міській громаді[5]. Враховуючи, що вартість нерухомости у Львові була дуже*

[4] Привілеї міста Львова (XIV—XVIII ст.) / Упор. Мирон Капраль.— Львів, 1998.— С. 69—71.— Док. 22.

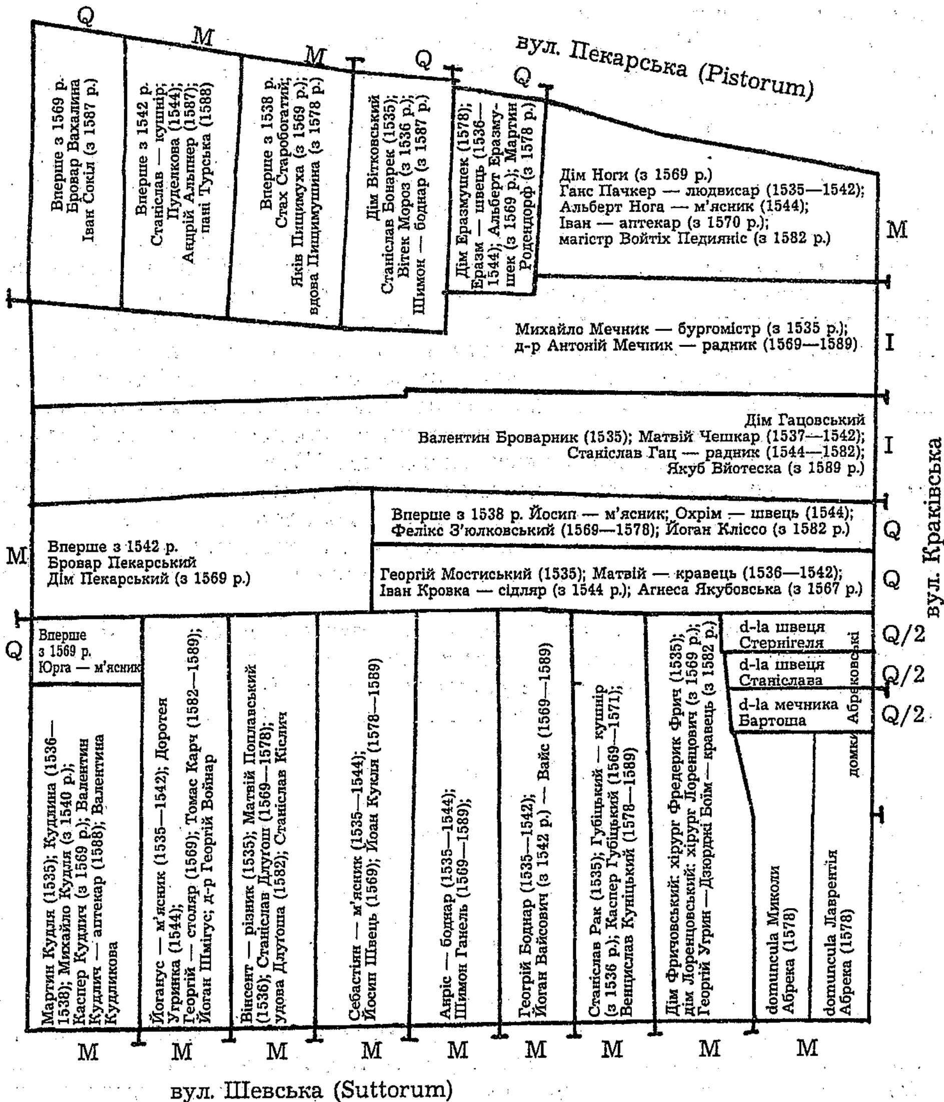
[5] Там само.— С. 344—345.— Док. 150.



1. Реконструкція парцеляції кварталу за станом на *1767 р.*:
1 — розміри у ліктях і чвертях; *2* — порядкові номери за реєстром *1767 р.*;
3 — конскрипційні номери *на початку XIX ст.*; *4* — сучасна нумерація;
5 — межі парцель, об'єднаних на *1767 р.*

високою, претендентів на спадщину („суксесорів") декілька, а юридичні тонкощі спадкових прав часто незрозумілі спадкоємцям, участь маґістрату і юридична фіксація поділу були необхідними.

Загальні описи, де послідовно перелічено приміщення будинку, трапляються рідко (Додаток Б. 1). Найчастіше трапляються описи поділів,



2. Реконструкція власних назв і категорій парцель у *1535—1589 рр.*
Категорії парцель:
I — integra — подвійна; M — media — середня; Q — quartali — чверткова

де перелічено приміщення рівноцінних за вартістю частин будинку — sors (лат. жереб), які потім розподілялись жеребкуванням чи за домовленістю між спадкоємцями.

Найдавніші описи з другої половини XVI ст. є досить загальними, без вказання особливостей описаних приміщень та взаємного їх розташування, що унеможливлює відтворення на їх підставі просторової структури будинків (Додаток Б. 2).

З початку XVII ст. стилістика таких документів стає розвинутішою. Кожне з названих приміщень має характеристику щодо орієнтації відносно вулиці, подвір'я, суміжних приміщень чи сусідніх будинків. Вказується місце входу, кількість та орієнтація вікон, часом характер конструкцій чи прикметні ознаки опорядження приміщень. Нерідко у випадку поділу на кілька частин таких приміщень, як входові сіни, велика ізба — світлиця чи простір горища, вказано їх метричні характеристики, дозвіл чи рекомендацію на подальшу реконструкцію. На ділянках описуються надвірні споруди: тильні будинки, галереї, стайні, бровари, лазні. Часом незабудовані частини подвір'їв діляться між співвласниками на „сфери використання". У таких випадках вказуються метричні характеристики та вимоги до габаритів надвірних споруд і відстані від них до вікон приміщень. Якщо подвір'я надто тісне, щоб його ще ділити, обов'язково вказувалось кожній частині на місце, куди складати дрова з уточненням габаритів стосу. У кінці опису кожної частини вказувалось так зване обійстя: реґламентування використання королівського привілею з 1537 р.[6] на виготовлення пива, алкоголю та шинкування ними. Зрештою, закінчувався документ описом спільного майна усіх частин та переліком спільних (ad communia) обов'язків щодо утримання будинку та виконання міських повинностей (Додаток Б. 3).

За такими документами вдається створити досить докладну об'ємно-просторову характеристику забудови, а часто і планування ділянок. У випадку зіставлення різночасових описів можна уявити розвиток будинку на конкретному часовому відрізку (Іл. 3).

Оціночні описи (taxa's). *Їх появу спричинила та обставина, що спадкоємці неміського стану (духовні особи, шляхта), зобов'язані до року продати набуту у місті реальність[7], чи лихварі, що набували будинки як заставу за несплачені борги, часто призначали штучно завищену ціну нерухомости, щоб унеможливити її надбання міщанам. Аби подолати цю перешкоду, міська рада домоглась у 1554 р. королівського привілею на створення комісії присяжних для встановлення реальної вартости такого майна[8].*

Будучи раз створеною, ця комісія визначала вартість будинків у всіх — не лише спірних — випадках. Для дослідницької роботи цінність являють не так остаточні суми вартости будинків, зафіксовані у маґістратських книгах, як чернетки обрахунків, збережені у фасцикулах комісії (urisfidelium). Вони складені цеховими майстрами будівельних

---

[6] Привілеї міста Львова...— С. 227—229.— Док. 104.

[7] Там само.— С. 99—100.— Док. 34.

[8] Там само.— С. 331—334.— Док. 145.

3. Реконструкція планувальної структури 1-го поверху кам'яниці Космігловської (вул. Вірменська, 2 — західна частина) на підставі опису поділу *1690 р.*

спеціальностей, що перелічували, описували та обраховували всі елементи споруди, на підставі чого встановлювалась остаточно її вартість (Додаток Б. 4).

До компетенції мулярів входили об'єм мурованих будівельних конструкцій та вартість у залежності від виду кладки, тесані кам'яні деталі склепіння, кам'яні кронштейни галерей, сходи і підлоги, підмурівки печей, окапи кухонь і камінів;

теслів — дерев'яні несучі конструкції: стовпи, сволоки, балки, крокви, платви, дерев'яні сходи, галереї, перегородки, підлоги, ринштоки, ринви, лати, ґонти і цвяхи до них;

гончарів — печі (вид і кількість кахлів у них), дахівка (черепиця) на відповідних дахах;

ковалів — ґрати, окуття дверей, віконниць, завіси, гаки, анкери, штаби у печах;

слюсарів — замки, клямки, засуви;

столярів — дерев'яні вікна і двері, ґрати, балясини, столи, лави, полиці, скрині, шафи та інші меблі;

склярів — засклення вікон з вказанням виду та кількости шибок;

ліп'ярів — оцінка глинобитних конструкцій.

На жаль, використання цих „шпаргалок" утруднюється браком вичерпної прив'язки до конкретних об'єктів, дати. Найчастіше майстри вказували лише ім'я особи, що їй перед тим належав об'єкт, рідше вулицю і лише часом усталену назву кам'яниці. Для ідентифікації об'єкта доводиться проводити паралельний аналіз податкових реєстрів, щоб встановити місце проживання названої у фасцикулі особи.

Ці документи є першорядними джерелами для відтворення на рівні нюансів конструктивних особливостей будинків, характеристики опорядження інтер'єрів, будівельної термінології.

Будівельні кошториси і рахунки *переважно складались користувачами для власників з метою відшкодування видатків на ремонт будинків. Часто приміщення діставались новим орендарям занедбаними і „запаскудженими" попередніми користувачами, тож у текстах не бра-*

кує емоційних коментарів. Найчастіше доводилось ремонтувати дахи, вивозити купи сміття і нечистот з подвір'їв, замінювати ринштоки, опоряджувати приміщення. Видатки можна поділити на такі групи: вартість матеріалів, вартість доставки, оплата роботи майстрів, частування майстрів.

Ці матеріали ілюструють організацію і технологію будівництва, реальну вартість будівельних робіт, вимоги міщан до побуту, опорядження помешкань тощо. Вони не тільки доповнюють середньовічну будівельну термінологію, а й можуть служити підставою для реконструкції особливостей споруд та інтер'єрів.

Огляди (visio). *Сюди належать звіти майстрів-будівельників про огляд кам'яниць у випадках аварій, занедбання чи порушення умов використання приміщень, несправності сантехнічних пристосувань тощо. Вони містять цікаві подробиці будівельних конструкцій, вимоги до обладнання приміщень, сантехніки. Свідчать про існування певного контролю за використанням нерухомости з боку маґістрату (Додаток Б. 5).*

Судові справи і суперечки. *Ці матеріали занесені у книги протоколів лави. Зазвичай сусіди подавали позови за порушення реґламентованих маґдебурзьким правом норм сусідських стосунків, недотримання умов використання спільних просторів, завдавання шкоди будівлям і приміщенням, ухиляння від участи у спільних будівельних заходах тощо. Як правило, ці справи не обмежувались одним-двома записами, а розтягались у часі, доки не були вичерпно зафіксовані претензії емоційно налаштованих сторін із залученням численних свідків, після чого виносилось відповідне розпорядження чи вирок лавничого уряду. Незважаючи на труднощі, що їх викликає лексикон латиномовної юриспруденції, скрупульозно занотовані красномовні промови сторін дають уявлення про стосунки між міщанами та середовище, у якому вони жили.*

* * *

Кожна одиниця історичної забудови, що розміщена у львівському середмісті, має у тій чи іншій мірі фіксовану будівельну історію у документах Львівського маґістрату. Це неоціненний матеріал для обґрунтування проектних вирішень при реставрації пам'яток рядової забудови, яка набуває у наш час розмаху. Однак цей пласт документів майже не використовується. Це зумовлене не тільки трудомісткістю опрацювання таких документів, а й розпорошеністю потрібної інформації серед сотень одиниць зберігання та десятків тисяч документів фонду Львівського маґістрату, які не мають повного каталогу та адресної прив'язки. Необхідність обов'язкового виконання таких передпроектних досліджень у кожному випадку реґенерації середовища є очевидною. Не менш актуальним є створення для документів фонду 52 ЦДІА України у Львові повноцінного каталогу з вичерпним нотуванням названих документів та їх прив'язкою до сучасних адрес.

Роман МОГИТИЧ

ДОДАТОК

А. Словник будівельної термінології документів Львівського магістрату XIV—XVIII ст.

БУДІВЕЛЬНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ЛАТИНСЬКОЮ МОВОЮ

In acies — тут на розі (кварталу).
Aedes — кімната.
Aedificatio — будівництво.
Angulus — кут, наріжник.
Antistes — глава, верх.
Aquaeduct — водогін.
Arctus — вузький, тісний, щільний.
Area — міська ділянка, парцеля.
Dimidia — середня ділянка.
Integra — подвійна (об'єднана) ділянка, що виходила на обидва боки кварталу.
Media — те ж, що dimidia.
Quartali — чверткова ділянка (1/4 від curia).
Octualli — восьмушкова ділянка (1/8 від curia).
Armaria — шафа-зброярня; тут стінна шафа у ніші. З часом трансформувалось в almaria.
Atria — сіни.
Balneum — лазня.
Banco — торгова ятка.
Braseatoria — броварня.
Camera — комора.
Camera Pannicidarium — пекарня.
Camerula — комірчина.
Camin — відкрита піч, ватарник.
Cannale — жолоб, канал, труба.
Casa — хижка, хатчина.
Castrum — замок.
Cellaria — пивниця.
Civitatis — міський.
Cloaca — вигрібна яма.
Comnata — (кімната?).
Coneinium — спільна межа.
Contingus — суміжний.
Coqina, Cocuina — кухня.
Corruo, -rue, -ere — падати, валитись.
Cubiculum — спальня.
Curia — дворище. Тут велика ділянка первісної локації.
Desolatus — зруйнований.
Dimidium Curia — середня ділянка у місті.
Divisio — поділ спадщини на частини.
Domo — дім, часом парцеля.
Domo lignea — дерев'яний дім.

Domo lapidea als muratam — мурований дім, кам'яниця.
Domuncula — будиночок, хатка.
Ecclesia — християнський храм.
Edificatio-aedificatio — будівництво.
Fastigium — дах, верх.
Finestra — вікно.
Foris — двері, вхід.
Gradu — сходи.
Granarium — житниця, шпихлір.
Gruba — льох (можливо, з польської).
Habitationis — мешкання.
Hereditas — спадкове землеволодіння.
Hortus (Ortus) — сад, заміська земельна ділянка.
Hypocaust — грубка; пристрій для центрального опалення.
Incola — мешканець.
Ingressus — вхід.
Instita — крамниця; тут багатий крам.
Janua — двері.
Laboratoria corrigiariorum alias Garbuz — гарбарня.
Lacunar — кесонована стеля.
Lapicido — каменотес.
Lapidea — кам'яниця.
Lapis — камінь.
Latrificium — цегельня.
Latus — бік, сторона.
Limes — межа, кордон.
Locus — місце.
Locus secretum, locus nessesarum — вбиральня.
Macella — м'ясна ятка.
Mensio — міра, вимір, відстань.
Mercimonio — крамниця.
Meta — пункт повороту у розмежуваннях територій, відзначений копцями або каменями.
Modus — спосіб, міра.
Moenia, -ium — міські стіни.
Molendini — млин.
Murator — муляр.
Murus — мур, фортечна стіна.
Opum — майно, багатство.
Ostis — вхід.
Palatio, -cio — світлиця, ізба велика.
Penes — прилеглий будинок (у випадку опису розташування споруди з прив'язкою до сусідніх).
Perrator — каменотес.
Pes, pedis — стопа.
Platea — вулиця.
Porta — брама.
Posticu (domo) — тильний будинок, офіцина.
Praedium — помістя, фільварок.
Praetoria — ратуша.

Quercinus — дубовий.
Repagula, -orum — засув, защіпка.
Robur — дубова колода.
Sacellum — церковний притвір, тайник, скарбничка.
Scopulum — межовий копець.
Sinistra — лівий.
Sorte (дослівно — жереб) — успадкована частина майна, будинку тощо.
Stabula — стайня.
Struo, -uxi, -uctum, -are — розташовувати, будувати, виставляти.
Stuba — склеп.
Stubella — склепик.
Subterranei canales — підземні канали.
Suburbio — передмістя.
Taberna, -ae — корчма, шинок, ятка, лавка.
Tectum — дах, покрівля.
Tecustis — термін не розшифровано.
Tegimen — оболонка, покриття.
Tegula — дах, покрівля.
Tenabula — гак.
Tergo — спина; тут у значенні тильної частини будинку чи парцелі.
Testudo — склепіння.
Tigillum, -i — брус, балка, кроква.
Transit — прохід.
Tugurium, -ii — хижа.
Tumulus — могила, насип, пагорб.
Ulna, -ae — лікоть (мірничий).
Virga, -ae — прут (земельна міра).

БУДІВЕЛЬНА СЛОВ'ЯНСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ*

А — номенклатура будівель і приміщень

Бровар — приміщення для виготовлення пива, меду, горілки.
Ванькир (Alkerz) — виокремлена з великого приміщення житлова кімната.
Гарбуз — гарбарня.
Ґанок — термін уживався у значенні вузького проходу: на подвір'я, по навішеній на стіні галереї та між приміщеннями.
Ґанок завішений — консольний ґанок, що кріпився на граничній стіні.
Ґмах — будівля.
Ґруба — пивниця, копана у землі (переважно за межами стін будинку).
Діл, на долі — перший поверх, партер.
Ізба — світлиця, репрезентативне житлове приміщення.

* У маґістратських документах застосовано будівельну термінологію, яка має спільну слов'янську основу або запозичена з німецької та латинської мов. І хоч записи велись, як правило, старопольською, словник побудовано на українській транскрипції та відповідниках. Лише терміни без українських відповідників наведено ориґінальним текстом, а з виразними відмінностями від українських — у дужках.

Ізба велика — найбільше репрезентативне приміщення у великих кам'яницях. Як правило, розташовувалось у тильному тракті партеру, орієнтоване вікнами на подвір'я.

Ізба долішня — те саме, але стосувалось кам'яниць скромніших розмірів.

Іздебка — невелика вітальня на поверхах.

Індермах — тильний будинок, офіцини.

Кам'яниця — мурований будинок; у XVII ст. часто означала усю міську парцелю, оточену граничними мурами.

Кімната — житлове приміщення нижчого ранґу, ніж ізба, спальня; часто розглядалась як складова частина іздебки чи ізби.

Комора — нежитлове приміщення, склад.

Крам — приміщення чи будівля торгового характеру.

Крамик — торгова ятка у просторі сіней.

Лазничка — окремо стояча надвірна ванна чи невелика лазня.

Niargea — „...пивниця під крамом, вхід від рогу кам'яниці niargeą..." *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 194, арк. 1019).*

Обдах — вузький дашок над ґанком „obdach in ganek do priwetu..." (*Там само.— Спр. 345, арк. 827).*

Передниця — передній тракт кам'яниці.

Превет — надвірна вбиральня.

Прибок — виокремлена частина великого приміщення.

Поверхи — горішні яруси будинку. Зазвичай нумерацію поверхів починали з другого (у теперішньому значенні), проте у деяких випадках другий поверх відповідав другому ярусу.

Саля — спільні для усіх мешканців ошатні сіни нагорі під альтаною; синонім репрезентативної ізби: „...в кам'яниці Вольфовичівській саля, або ізба велика на 1-му поверсі трьома вікнами на костьол Катедральний дивлячася..." *(Там само.— Спр. 371, арк. 1020).*

Сіни — просторе вхідне приміщення, що спільно використовувалось усіма власниками. Від середини XVII ст. у більшості будинків з сіней виділено додаткове приміщення і вони трансформувались у прохід.

Солодовня — допоміжна будівля при броварі, у якій готували сировину для виготовлення напоїв.

Склеп, склепик — перекрите склепінням приміщення, переважно виробничого, складського, рідше торгового призначення.

Склеп корінний, корінник — склеп у входових сінях, закладений відразу у просторовій структурі кам'яниці, на противагу склепові, що утворений при переділі просторих сіней.

Стрих — горище. Як правило, використовувався як склад усіма власниками будинку і, зрештою, переділявся на окремі комори чи навіть кімнати.

Тил — подвір'я, простір парцелі за межами основного будинку.

Трансит — убиральня, часом прохід, що провадив до вбиральні.

Б — технічні терміни

Алембик (Alembik) залізний — робоча поверхня (блят) печі.

Альтана — світловий ліхтар над сходовою кліткою та спільними сіньми.

Альмарія — шафка у стіновій ніші.

Антаба — залізна штаба для закривання дверей на замок. Через проріз проходив скобель.

Болоня — вікно.

Братналі — цвяхи для прибивання лат до кроков.

Бурк — те саме, що брук.

Водогін (деталі системи): склепи водозбірників, цуґи, студні, рибні комори чи сади, слупки, цівки, препедиції, козли „обидва склепи в один цуґ просто до міста спадають...“; „...на тому подвір'ю здавна поставлено слупек і цівка, корито, підцівка. Коли йому води треба — цівку собі опускає...“; „...як вийшов цуґ з-під брами [...] йшов до студні Прибило названої...“; „...в тій студні збереглись риб'ярки у чотирьох комірках або ж садах рибних...“; „З тих же комірок і студні [...] суть три водяні стовпчики відхідні, [у яких] під одну міру цівки припасовані...“; „...коли наступило препедицій багато і козлів намножилось, то [...] всі місця і кам'яниці [які колись] обливала вода, зараз від років 4 води не мали...“ *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 348, арк. 629—630).*

Ворота (деталі): „...ворота: куна, чіп і панесса (panessa) і верклюги (wrzeciongi) зі скоблями...“ *(Там само.— Спр. 371, арк. 1275)*; „...при дверях завіс 2 і гаків 2 і wreciondzow 2 зі скоблями і антабою залізною...“ *(Там само.— Арк. 999)*; „...ворота дерев'яні, залізом оббиті, дранґ залізний...“

Гаки мурові — нерухомі частини дверних завіс, закріплені у мурі.

Ґонталі — цвяхи для ґонтів.

Дуб — конструктивний елемент, зроблений з дубового масиву: „...два дуби під комином (основа комина), дуб один, з котрого сходи в пивницю зроблені“ *(Там само.— Арк. 1293).*

Кадовб (Kadłub) — резервуар для води у вигляді вкопаної великої бочки, сполученої з водогоном.

Капка (Kapka, czapka) — те саме, що окап.

Кафар — підйомник для вантажів, встановлений в одному з вікон аттикової стіни горища (вікно кафарове).

Кільця — підвішені до стелі деталі: „...в сінях у склепінню кілець 4 і зі шворнями зі стосибами (stosybami) і з клинами — 8 золотих...“ *(Там само.— Арк. 1437).*

Клоачна яма, клоака — вигрібна яма. Влаштовувалась під надвірними вбиральнями.

Крокштин — кронштейн, консоль.

Лиштва — полиця.

Огибель — „...у трамі огибелі два...“ (з такси ковальської роботи) *(Там само.— Арк. 1598)*, ймовірно, так званий хомут.

Орт, орцель — тесаний кам'яний наріжник кутового будинку; лицева поверхня з наріжником кам'яного блоку.

Piąnterko — приміщення висотою у півповерха, вхід до якого провадив з проміжного маршу сходів.

Повала — дерев'яна підлога.

Rzamp — те саме, що кадовб.

Ринва — масивний стічний жолоб, що встановлювався посередині даху сідлоподібної форми або на граничній стіні між будинками. Закінчувався виступаючим далеко за межі будинку водометом.

Риншток — жолоб для відводу дощової води з подвір'я на вулицю. Проходив попід підлогу ґанку і входових сіней.

Риси — тріщини у мурованих конструкціях, що виникають унаслідок аварійного стану та нерівномірних просадок.

Складані двері — горизонтальні двері у рівні перекриття для ізоляції поверхів або у рівні мощення для входу до пивниці з вулиці.

Сопух — отвір для притоку повітря у вогнище печі.

Стемплі — стовпи, якими підпирали конструкції в аварійних ситуаціях: „...дах має стемплі аж до землі, але ці стемплі не витримають так окрутного тягаря, заваленого гноями стриху..." *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 375, арк. 533; 1770-ті рр.).*

Стос каменю — стандартний вимір матеріалу, що доставлявся з каменоломні. Згідно з постановою міської ради від 16 травня 1574 р., стос брукового каменю коштував 3 злотих, „склепистого" — 2 злотих 15 грошів (2,5 злотого), а „мурованого" — 2 злотих. Довжина стосу визначалась мірою 12 краківських ліктів, ширина — 8 ліктів, а висота 1,5 ліктя (грубо: 7,2×4,8×0,9 м, тобто приблизно 31 м^3). Ставилась вимога і до оформлення такого стосу: орцлями — тобто лицевим боком — назовні стосу *(Там само.— Спр. 118, арк. 8—8 зв.).*

Сьострам — головний сволок, на який упоперек опирались трами.

Тертиця (Tartica) — терта, тобто розпиляна, а не тесана, дошка; підлога тартацьова — дощата підлога.

Трам — сволок, балка перекриття.

Трит — кам'яна приступка перед будинком, що використовувалась для торгівлі, інколи так називали кам'яні сходини всередині дому: „...ідучи на 2 поверх — тритів 7 [...] (з такси мулярської)" *(Там само.— Спр. 347, арк. 1287).*

Фаціята — фронтова стіна кам'яниці.

Філяр — уживався у значенні пристінного контрфорса для підсилення стін.

Фрамбуґа — арка у масивній стіні, що застосовувалась для економії матеріалу або для перерозподілу навантажень.

Фу(н)дамент — уживався у значенні мурованого, а іноді дерев'яного опічка.

Цуґи — труби міського водогону.

Челюсті — частина кухонної печі: отвір, що провадив ззовні до вогнища.

Шия (пивнична) — вузький стрімкий прохід зі сходами (переважно до пивниць).

Шруфниці (śrufnicy) — крокви (рахувались на пари).

Б. Зразки документів у маґістратських книгах (переклад із старопольської)

1. Повний опис приміщень у кам'яниці:

Опис кам'яниці Педиянівської (вул. Краківська, 11) *(Там само.— Спр. 185, арк. 405—408; 1670 р., зі скороченнями, переклад зі старопольської і латинської мов).*

Ізба ціла долішня велика, трьома вікнами на вул. Пекарську, а одним — на тил до бровара дивиться, в ній ґанок над дверми дерев'яний і піч з місцем за піччю.

В сінях — склеп, або ж крам, з двома вікнами: одним на вул. Пекарську, а другим — в Ринок (sic!) дивиться, котрого одна стіна мурована, а друга — дерев'яна. Потім напроти

Склеп другий при стіні від кам'яниці Фабіянівської вікном одним на вулицю дивиться, в котрому перегородка дерев'яна з піччю. З одного боку стіни муровані і двері — одні залізні, інші другі — дерев'яні.

Другий склеп темний при тій же стіні Фабіянівській, до котрого входи два: один з сіней дерев'яними дверми з залізними ґратами, а другий зі склепу переднього. Коли підлогу будували, з того склепу спуск (zejscie) до пивниці, що є під тильним склепом (влаштували). Далі, з того склепу ідучи,

Склеп третій тильний з піччю, двома вікнами на тил дивиться, з ґратами, двері залізні з сіней має. До нього входів два: як зі склепу середнього, так і з сіней. У тому склепі опалення в мурований комин *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 185, арк. 406)*, у тому ж склепі — шафка дерев'яна.

Далі на тилі при стіні Фабіянівській:

Комин, або кухенка мурована. Далі

Комора при тій же стіні Фабіянівській на складання дров, котра мурованау стіну має тільки від кам'яниці Дершимоновича. Вшир на ліктів 9, а вздовж — на півосьма (7,5). Далі

Друга комора, або ж стаєнка, вздовж на ліктів 6 без чверті, а вшир на ліктів 9. Далі

Місце на складання дров — затилок пілатів на ліктів 4 вшир, а вздовж на ліктів 3. Далі

Комори, або пілати два, біля тієї ж комори. Далі

Бровар при стіні тильній від кам'яниці Дершимоновичівської з усіма броварними приналежностями. Котел великий один, дві каді великі і дві каді малі має. Вшир і вздовж (бровар) має по ліктів піводинаста (10,5). Далі

Двері дерев'яні з вул. Пекарської на тил. Далі

Кухня, вікном, чи то ґратами, на вул. Пекарську дивиться, при ізбі долішній великій будуча.

Далі на першому поверсі

Ізба, одним вікном на вул. Пекарську, а другим в Ринок (sic!), в котрій від вулиці стіна мурована, а з сіней — дерев'яна. З піччю. З тої ізби

Кімната на вул. Ринкову, або ж Краківську, дивиться *(Там само.— Арк. 407)*. Невелика, до котрої вхід з сіней.

Далі на тому ж поверсі

Сіни з вікном, на вул. Пекарську вид мають. Далі

Півкухні мурованої з вікном, на ту ж вул. Пекарську дивиться при вуличній стіні. Далі на тому ж поверсі

Ізба велика, двома вікнами на вул. Пекарську дивиться, з піччю і запічком. З тої ізби

Кімнатка, вікном одним на вул. Пекарську, а другим на тил, до бровару дивиться, з альмарійкою дерев'яною.

Далі на стриху

Одна комора над крамом долішнім і над сіньми вздовж на ліктів 12, вшир — на 13 ліктів. Далі

Друга комора на тому ж стриху тильна над ізбами при боці від вул. Пекарської вздовж на ліктів 14, а вшир на ліктів 12 і чверть.

Далі на тому ж стриху між тими коморами

Місце вздовж на ліктів 10, вшир на ліктів 13.

Пивниця велика при вуличній стіні під крамом і під сіньми, яка в собі є мурована. Повала дерев'яна, до котрої вхід спереду — з вул. Пекарської. Далі

Пивничка, або грубка, біля тої ж пивниці, до котрої вхід з сіней великих. Далі

Пивниця від кам'яниці Фабіянівської, вся в собі мурована, з вікном на вул. Ринкову Краківську. Вхід з вулиці...

2. Поділ кам'яниці (divisio) в описі XVI ст.:

Divisio domus Михайла Кудлі (вул. Шевська, 18) *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 345, арк. 348; бл. 1564 р., переклад із старопольської).*

Prima sors:
Склеп великий у сінях,
Склепик малий біля ґанку,
Пивничка мала там само під склепиком;
Місце пусте під коморою в ґанку.
Secunda sors:
Склеп над ґанком,
дві темі комори до того склепу до [...]*
Пивниця склеписта під великою ізбою.
Tertia sors:
Кімната над ізбою,
Комора в ґанку;
Комора над склепом великим на вул. Войнара.
Пивниця склеписта під великим склепом „ku domo Wojnar".
AD Communia:
Stuba, palatu, coquina, braseatoria, posticu, atriu, strich.

3. Поділ кам'яниці (divisio) в описі XVII ст.:

Космігловська кам'яниця на вул. Пекарській (вул. Вірменська, 2, західна частина) *(Там само.— Спр. 371, арк. 1664. Без заголовка; 1690-ті рр.).*

1 частина

Ізба долішня велика з двома вікнами на тил, третім на вул. Францішканську, зі склепиком над ґанком, до котрого з ізби і зі сходів ходження,

кухня перед ізбою ціла, як у собі є,

пивниця під сіньми долішніми, до котрої ходження як з сіней, так і з вулиці,

півстриху над тильною ізбою від вул. Францишканської, вшир ліктів 7, вздовж — аж до передньої переділки,

половина сіней долішніх від кухні поперек на поставлення скрині або шафи ліктів п'ять, а вздовж ліктів чотири, і шафа в мурі при кухні до тої частини належить,

половина бровару з начинням, до пива належним, і півкотла з вільним поставленням начиння до пива, тобто каді великої і корита. Та частина повинна дати пива для вибудування сходів і шиї для пивниць другої частини.

* У цьому місці текст втрачено.

Обійстя — пиво [...]*.

2 частина

Іздебка на 1 поверсі з

кімнатою склепленою спереду від вул. Пекарської, вікнами теж на Пекарську.

Півкухні там само перед ізбою,

нагорі в сінях заживання вільне вікна на вулицю, не заслоняючи виду іншим частинам з

шафою в мурі при вікні;

склеп долішній в сінях від кам'яниці Бівевтовської вікном на вул. Пекарську.

Пивниця під склепом і

друга мала під ґанком, але до пивниці під склепом має собі та частина спереду двері і шию вимурувати і сходи збудувати,

півстриху від кам'яниці Біветовської над тильною ізбою. Вшир ліктів 7, а вздовж — аж по переділку передню,

половина сіней долішніх від переду (і вікна) кам'яниці поперек, ушир на 5 ліктів на вільне поставлення скрині, або шафи, або столу, без перешкоди, однак першій частині, а вздовж на ліктів 4. Шафа друга в тих же сінях в мурі тій частині має належати. Також місце при склепі від шафи на поставлення скрині в тій частині.

Обійстя — petercyment і горілка з горільнею і котелком горілковим у броварі.

NB Йдучи на стрих — місце на поставлення шафи або скрині, не заступаючи (дверцят?) до палення печі груби ліктя півтретя вздовж.

NB Надолі в сінях при кухні в мурі шафа. І теж друга шафа при вікні передньому на вул. Пекарську, і теж третя шафа, де скриня стоїть.

3 частина

Ізба велика, двома вікнами на тил, третім на Францишканську вулицю над долішньою ізбою зі

склепиком і

ґанком ad locum necessarium, з котрого має та частина [...]** сходи до бровару, на тил ідучи.

Півкухні перед тою ізбою в сінях з вільним переходом і уживанням вікна, пивниця під долішньою ізбою великою, до котрої двері і сходи з тилу та частина має собі вимурувати.

(1) Стрих від переду кам'яниці, так як є, переділений і з коморою там же на стриху від Біветовської кам'яниці, котру тій частині дозволено собі збудувати.

(4) Обійстю тої частини належить мед і половина бровару з начинням усім, належним до варіння меду з півкотлом,

(3) іздебка на тилі до виправи і зливання меду зі спущенням вільним через руру до пивниці з котелком до вираження kidermachu (?).

(2) Ідучи на стрих, при сходах місце на поставлення скрині або шафи, не перешкоджаючи вільному паленню в печі до сіней передніх 2-й частині належної

---

* Далі нерозбірливо.

** Тут слово не прочитується.

Communia.

Бровару уживання спільне 1 і 3 частинам і направа так даху над броваром, як і котлини. І теж направа даху над кам'яницею, бурків на тилі і перед кам'яницею. Місце на тилі для складання дров. Уживання вільне також кадовба і води і направа його усім частинам спільна. Клоаки нижньої 1 і 2 частинам спільне уживання, направа, однак і вичищення — усім трьом спадкоємцям. Гостя ex officio приймання.

Утримування (ochendowstwo) всіляке кам'яниці і спільне утримування (podejmowanie) парубка. Вільний перехід через сіни, сходи на горішні ґмахи і на стрих. До ремонту кам'яниці, якщо ворогами зруйнується, усі три співвласники спільно кошти видавати мають... Кафару теж уживання і направа спільні...

4. Оціночний опис (taxa):

Оцінка майна у броварі при кам'яниці Педиянівській (вул. Краківська, 11) *(ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 201, арк. 817; 11 лютого 1702 р.).*

Рахунок вартости бровару, складений теслями

Підвалини дубові	3
Тертиці	34
Платви	пар 5
Трами	3
Srufnic	пар 6
Лати	копа
Ґонти	кіп 80
Цвяхи	кіп 140
Братналі	кіп 140
Комин	
Дилі	16
Стовпи	7
Корито	
Разом коштує	155 злотих 20 грошів

Підписи: Войцех Томан, Блажей Велькош

5. Огляд (visio):

Дзюрджовська кам'яниця (вул. Шевська, 4) *(Там само.— Спр. 14; 1686 р.).*

Visio servitutum кам'яниці Дзюрджовської, або ж Боїмовської, званої на міській вулиці Sutorum, по-народному Шевській названій, між кам'яницями Мостицькою і Абрековською (фраґменти).

Найперше — спільний мур від кам'яниці Абрековської випнувся, очевидно [і то] так далеко, що від вертикалі на півліктя уступив і своїм зусиллям передню частину дому Дзюрджовського потягнув. Там же і в кам'яниці Абрековській від боку Дзюрджовської мур передній з самої гори відірвався і до вулиці нахилився.

Також в мурі спільному риси великі. Там же в самому мурі при кам'яниці Дзюрджовській комин вивереджений, з котрого через пошкоджені стіни дим іде до іздебки, де пан Саранакі мешкає...

НОВОВІДНАЙДЕНІ ДЖЕРЕЛЬНІ МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ ДЕРЕВ'ЯНОГО ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Дерев'яне будівництво — одна з найсамобутніших сторінок національної мистецької традиції України, яка до промислової революції другої половини XIX ст. була країною насамперед дерева. Незважаючи на усі винятково бурхливі переміни наступних півтора століть та викликані ними незліченні втрати, від цієї закоріненої ще в далеких трипільських часах, проте й досі недооцінюваної прикметної особливости її історичного обличчя у реґіонах, де перед 1939 р. не гуляла коса радянської „культурної революції", немало зберігається ще й нині. Проте черговий етап глобальних змін життєвого укладу, який Україна переживає упродовж останніх десятиліть, веде до подальших неминучих втрат, тому зафіксувати збережене й осмислити зафіксоване — одне з невідкладних завдань науки.

Упродовж останнього тисячоліття української історії важливою складовою традиції було церковне будівництво. На жаль, не так уже й численні його найдавніші автентичні об'єкти збереглися, починаючи щойно з-перед кінця XVI ст. Проте цілком очевидно, що поодинокі оригінальні зразки за самою природою ніяк не в стані зафіксувати усього якнайширшого розмаїття конкретних виявів винятково розбудованого явища. За таких умов істотним доповненням його загального образу покликані стати свідчення різнорідних писемних джерел. Однак, крім збережених, як правило, щойно від кінця XVII ст. нерідко досить лаконічних церковних візитацій та іншої документації церковно-статистичного походження, їх так само вціліло не так уже й багато. Не випадково, мабуть, Михайло Драґан[1], об'їздивши у другій половині 1920-х рр. майже всю Галичину й зібравши унікальний натурний матеріал до історії західноукраїнського дерев'яного церковного будівництва[2], проблеми писемних джерел до його вивчення майже не торкнувся. Не віддали їм належного й інші дослідники[3]. На тлі усе ще надто скромно

---

[1] Про дослідника та його винятковий, досі все ще належно не поцінований внесок у вивчення не лише дерев'яного церковного будівництва, але й національної мистецької спадщини загалом, див.: Александрович В. Століття Михайла Драґана // Пам'ятки України: історія та культура.— 2001.— Ч. 1—2.— С. 136—139.

[2] Драґан М. Українські деревляні церкви. Ґенеза і розвій форм.— Львів, 1937.— Т. 1—2.

[3] Могитич І. Р. Церкви // Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст.— К., 1987.— С. 206—236. Показово для неодмінного у тих часах „езопування", що дзвіниці тут

розвиненого серед істориків мистецтва призвичаєння до систематичної праці над документальними джерелами цілком унікальний характер має єдиний досі для західноукраїнського реґіону контракт лише 1757 р. на побудову церкви у селі Черепин поблизу Львова[4]*. Унаслідок цього важливий документальний аспект явища неоправдано маловідображений у його історичних оглядах*[5]*. Виклади небагатьох використовуваних писемних свідчень не позбавлені плутаними, як, наприклад, коментарі щодо задокументованого спорудження Спаської церкви Крехівського монастиря, про що йтиметься далі. Звідси не рідкість приклади, коли дерев'яне церковне будівництво подається винятково під применшуючим окресленням нібито лише так званого народного як позапрофесійна складова культури чи навіть відверто ігнорується. Так, наприклад, „представник мурованої Європи" — варшавський професор Адам Мілобендзький свого часу визнавав українське дерев'яне церковне будівництво лише настільки, наскільки воно відображало знамениті „благотворні європейські впливи"*[6]*. Його новітній наступник із молодшого покоління Пйотр Красний писав показову свідомо польськоцентричною компілятивністю історію церковної архітектури „східних земель Речі Посполитої", послідовно применшуючи беззастережно домінуючий „дерев'яний" елемент та український загалом. Перепоною цілеспрямованому ігноруванню дерев'яного церковного будівництва як найширшого самодостатнього історичного явища й головної складової традиції не стало навіть визнання за ним 98 відсотків (!) цілости архітектурного тла широкого історичного реґіону за статистикою 1772 р.*[7]

Проте незалежно від приватних симпатій і навіть — у зазначеному достатньо своєрідному під науковим оглядом „польському моменті" — загальновідомих давно застарілих історичних амбіцій, як зазначалося, до XIX ст. включно саме дерев'яне було домінуючим напрямом будівництва в Україні, тому власне йому й належить провідна роль в еволюції цього аспекту національної культури. На його тлі незрівняно скромніше муроване — хіба що лише достатньо делікатне вкраплення до заснованої на цілком інших принципах цілости. Окрім аж надто

розглядаються окремо серед оборонних споруд й настільки заполонюють відповідний розділ, що поза ними власне оборонним спорудам відведено ледве сторінку тексту: Могитич І. Р. Церкви.— С. 181—194. Джерельні матеріали при написанні тексту майже не залучено. Новіша, видана в Польщі, історія дерев'яного церковного будівництва „коронних", за новомодним терміном, тобто насамперед українських, земель Речі Посполитої, загалом мало виходить поза концептуальні твердження М. Драґана: Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej.— Warszawa, 1995.

[4] Вуйцик В. Контракт на побудову дерев'яної церкви в селі Черепині на Львівщині // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Львів, 1994.— Вип. 2.— С. 50—54.

[5] Див., наприклад: Логвин Г. Н. Архітектура XIV — першої половини XVI століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.— С. 17—55; Нельговський Ю. П. Архітектура другої половини XVI — першої половини XVII століття // Там само.— С. 56—106; Цапенко М. П., Юрченко П. Г. Архітектура // Там само.— 1968.— Т. 3: Мистецтво другої половини XVII—XVIII століття.— С. 13—125; Могитич І. Р. Церкви.— С. 206—236.

[6] Miłobędzki A. Architektura polska XVII wieku // Dzieje sztuki polskiej. T. 4: Sztuka polska XVII wieku. Cz. pierwsza.— Warszawa, 1980.— S. 337.

[7] Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596—1914 // Ars vetus et nova.— Kraków, 2003.— T. 11.

вимовної — хоч, як виявляється, не для усіх — статистики варто, наприклад, замислитись над тим, як послідовно зверталися до форм та засобів дерев'яного будівництва нечисленні зразки мурованої церковної архітектури Києва й Лівобережжя перед остаточним утвердженням на місцевому ґрунті щойно від другої половини XVIII ст. „європеїзованих" взірців. Однак для розуміння цього цілком очевидного явища воно мусить розглядатися у його власному історичному контексті. Слід, урешті, відівчитися сприймати національну культуру через часткові (і внаслідок цього неминуче) маргінальні для неї європейські окуляри, засвоєні від невгамовно повчаючої сусідньої, нерідко достатньо глибоко провінційної, „європи". Дотеперішня практика вибачливого „пришпилення" дерев'яного будівництва услід за набагато пізніше прищепленим в Україні як розбудоване явище мурованим — аж ніяк не свідчення адекватного розуміння яскравого історичного феномену в його найприкметніших внутрішніх виявах, історичного процесу загалом. Новіші дослідження переконують у важливій ролі досить самостійних дерев'яних елементів навіть там, де через систематичне ігнорування писемних джерел таких досі недобачали зовсім, зокрема в ансамблях замків — утім, також мурованих. Показовим прикладом може слугувати знана свого часу, споруджена за проектом Гійома де Боплана, фортеця у Бродах на Львівщині із суцільною дерев'яною забудовою внутрішнього двору[8]*. Опис 1681 р. фіксує обширну дерев'яну забудову в комплексі замку Радивилів в Олиці на Волині*[9]*, а наступний 1686 р.— дві будівлі „дерев'яних покоїв" та інші службові споруди*[10]*. На достатньо численних, але досі зовсім невідомих дерев'яних замках, звичайно, випадає наголосити окремо*[11]*. Із поглибленням студій над мистецькою спадщиною українських земель щораз очевидніше постає потреба пильнішого погляду на дерев'яне будівництво як один із самобутніх вимовних аспектів національної традиції загалом і в цьому плані єдиний відображений доволі обширною групою автентичних зразків церковний його напрям заслуговує на особливу увагу. Тому об'єктом заслуженого інтересу повинні врешті стати й відповідні документальні матеріали.*

Оскільки багатолітній досвід систематичного вивчення писемних джерел до історії українського мистецтва переконує, що таких матеріалів уціліло не так уже й багато, кожен віднайдений набуває особливої ваги. Довготривала праця у вітчизняних та зарубіжних архівосховищах дала декілька найраніших таких документів щойно другої половини XVII ст. Вони утворюють цілісну групу ранніх розшуканих досі архівних джерел до історії українського дерев'яного церковного бу-

[8] Александрович В. Опис замку в Бродах 1689 року // Український археографічний щорічник. Нова серія (Український археографічний збірник.— Т. 11—12).— Київ; Нью-Йорк, 2004.— Вип. 8—9.— С. 544—564.

[9] Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Dział rękopisów, N 6156, k. 8—10.

[10] Там само.— К. 13 v.—14 v.

[11] Із конкретних прикладів див.: Александрович В. Інвентарний опис дерев'яного замку 1542 року в Медиці поблизу Перемишля з 1568 року // Дрогобицький краєзнавчий збірник.— Дрогобич, 2002.— Вип. 6.— С. 429—435; його ж. Інвентарі замків у Стрию і Калуші з кінця XVII століття // Там само.— 2003.— Вип. 7.— С. 524—538; його ж. Інвентарі замків у Стрию і Калуші з кінця XVII ст. // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.).— К., 2003.— Вип. 3.— С. 281—296.

дівництва певного періоду і з цього огляду заслуговують опублікування як комплекс рідкісних писемних свідчень до одного із самобутніх аспектів національної мистецької культури.

Пропоновані матеріали розпочинає реєстр видатків на спорудження 1660 р. Спасопреображенської церкви Крехівського монастиря[12]*. Сам храм до нашого часу не дійшов: 1775 р. його продано у село Добрусин*[13]*, де 1876 р. розібрано*[14]*. Проте зберігся знаний дереворит 1699 р. роботи Діонісія Синкевича з видом монастирського ансамблю*[15]*, який дає певне уявлення про цю втрачену споруду. Крім нього, Володимир Вуйцик віднайшов унікальний примірник ще одного дереворізу того ж автора 1703 р. з істотно відмінними архітектурними формами будівлі*[16]*. Існує також дещо схематизована у передачі автентичних форм на прикінцевому етапі існування храму гравюра з публікації 1877 р.*[17]

Щодо спорудження самої церкви у літературі виникла певна плутанина. Віра Свєнціцька свого часу в принагідному зверненні, відкликаючись до публікованих далі матеріалів, твердила про відновлення церкви у 1659—1660 рр.[18] *Згодом висловлено погляд на майстрів Адама та Андрія зі Львова як будівничих церкви 1658 р.*[19] *Дату спорудження справедливо виправив на 1660 р. В. Вуйцик*[20]*. У його спільних із Василем Слободяном матеріалах до „словника народних будівничих" цю поправлену дату повторено, проте твердження про двох майстрів збережено.*

---

[12] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. МВ 815, арк. 46—49 зв.

[13] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України У Львові), ф. 684, оп. 1, спр. 2030, арк. 69; спр. 2032, арк. 3; [Коссак М.] Шематизм провинціи Св. Спасителя Чину св. Василія Великого в Галиціи.— Львов, 1865.— С. 27 (конкретне джерело відомостей укладача шематизму не встановлене, до його вказівки відкликалися усі пізніші автори, які зверталися до цього факту).

[14] Білоус Т. Церкви русскія в Галиции и на Буковине.— Коломия, 1877.— С. 162. Останнім часом повторено: Вуйцик В., Слободян В. Матеріали до словника народних будівничих // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 548. В. Слободян раніше помилково твердив, що храм згорів 1874 р.: Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія.— Львів, 1998.— С. 175.

[15] Січинський В. Архітектура Крехівського монастиря по дереворит 1699 р.— Львів, 1923. Не виключено, що Д. Синкевич відтворив оригінал найвидатнішого західноукраїнського гравера Никодима Зубрицького. Уміщені на гравюрі постаті за формами досить близькі до автентичних творів цього майстра, а новіші дослідження дали документальні докази того, що Д. Синкевич працював за оригіналами незрівнянно більше обдарованого колеги: Александрович В. Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих ірмологіонів // KALOFΩNIA. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії.— Львів, 2002.— Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко.— С. 90—91.

[16] Вуйцик В. Невідома гравюра Крехівського монастиря 1703 р. // Збірник матеріалів українсько-польського практичного семінару „Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання" в рамках проекту „Вирішення соціально-економічних проблем Жовкви з використанням її культурної спадщини" за участю Фонду Євразія та міжнародного фонду „Відродження" при підтримці Агентства США з міжнародного розвитку. Жовква, 23—24 квітня 1998 р.— Жовква; Львів, 1998.— С. 97—102.

[17] Білоус Т. Церкви...— С. 162.

[18] Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 120, прим. 84.

[19] Вуйцик В. Невідома гравюра...— С. 99; Слободян В. Церкви України...— С. 175.

[20] Мистецтво України. Енциклопедія: У 5 т.— К., 1995.— Т. 1: А—В.— С. 23, 60.

У біограмі „Адам“ його названо майстром-теслею, а Андрія — майстром, а в біограмі „Андрій“ останній уже „майстер-будівничий“, тоді як Адам — майстер[21]. *Звернення до самого реєстру видатків показало, що навіть ця найновіша поправлена версія так само некоректно передає відомості використаного джерела, оскільки над храмом, як звичайно, працювало більше теслів, проте майстер насправді був один. Крім того, у тексті виявилося немало інших цікавих подробиць про саму церкву та її спорудження, утім, також унікальних, тому він заслуговує докладного аналізу й повного опублікування.*

Насамперед щодо теслів, оскільки перелік розпочинають видатки саме на них. Документ виразно називає Адама майстром із платою 6 злотих на тиждень, тому не може бути сумніву, що він і був керівником будівництва, а отже, й автором споруди. Оскільки перші гроші — 15 злотих — Адам узяв у Львові від ігумена як завдаток, контракт із ним укладався, безперечно, саме у Львові. Конкретна дата не зафіксована, проте, за свідченням загального реєстру монастирських витрат, ігумен перебував у місті між 19 та 21 січня (тут і надалі всі дати з документа подаються в оригінальній версії за старим стилем): недатований реєстр його львівських видатків вписано поміж позиціями за зазначені дні[22]. *Далі після записів за 26 січня вписано позицію „теᶜли лвовскому контаᶥціи [контентації?]“*[23]*, яка, цілком очевидно, стосується Адама й домовленостей із ним про майбутнє будівництво. Майстер прибув до монастиря у березні й, пробувши у ньому певний час, пішов додому на католицький Великдень, який того року за новим стилем випадав 28 березня. Оскільки одночасно львівським теслярчикам, у яких є всі підстави вбачати його помічників, заплачено за чотирнадцять днів, можна впевнено твердити, що Адам прибув із помічниками на тижні, котрий розпочинався 8 березня (за новим стилем). Його працю упродовж 14 днів підтверджує пізніший підсумковий реєстр розрахунку. Майстер мусив відбути до Львова на Великодні святкування не пізніше 27 березня й, за свідченням підсумкового розрахунку, повернувся після завершення свят щойно 1 квітня (за старим стилем). Правда, під 16 березня вписано видаток „братѹ силивестрови на стравѹ де [sic!] ᴧвова по теᶜлю“*[24]*, який нібито не узгоджується з наведеними відомостями. Імовірність помилки щодо зазначеного часу немає підстав відкидати, тим паче, що перед нами не оригінальні записи, а пізніший чистовий список. Публікований далі дрогобицький документ, як і інші тогочасні джерела, переконливо доводить принциповий характер такої можливости. Зрештою, у реєстрі вдалося зауважити й інші неузгодження. Не виключено також, звичайно, що ця нотатка стосується не Адама, а когось іншого з-поміж співпрацюючих із ним майстрів.*

Разом із Адамом та його помічниками тоді працював також не названий на ім'я жовківський тесля; як і львівським челядникам, йому теж плачено лише по 10 грошів на день, і плату він отримав одночасно

---

[21] Вуйцик В., Слободян В. Матеріали...— С. 348—349.

[22] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. МВ 815, арк. 35 зв.

[23] Там само.— Арк. 36.

[24] Там само.— Арк. 36 зв.

з ними. Наступна, вписана після цього, позиція датована 25 березня й стосується виплати двом теслярським челядникам Андріям — згодом реєстр подасть їхні прізвища: Долгик і Мазур — та третьому Юркові, а також трьом не названим із Куликова. Саме ця згадка про Андріїв стала джерельною підставою для впровадженого у літературу двійника Адама — „майстра Андрія“. Реєстр переконує, що його вигадано із зазначених двох челядників. Разом із ними працював ще не названий на ім'я „хлоп“ із недалекого села Кунина, а також Антон, Ференц і Лесько, які, судячи з різної суми виплачених грошей, були зайняті на роботах у різний час. Цими іменами окреслено повний перелік майстрів на чолі з львів'янином Адамом.

Перші записи видатків на теслів, можна здогадуватися, стосуються підготовчих робіт — приготування дерева, яке, судячи з дат поодиноких записів, обтесувалося й за відсутности Адама. Наступний етап — його підготовчий характер доводять окремі вказівки вписаних далі видатків на мулярів — розпочався у квітні, а витрати на нього — від злотого, що його після повернення зі свят Адам першого квітня отримав „на сокирку“. Правда, 15 квітня знов вписано „стравилєм вє лвовѣ издѧчи по тєслю“[25]. Майстер працював вісім тижнів упродовж 41 дня, а потім після перерви, викликаної тривалішим від'їздом до Львова, безперервно був зайнятий ще сім тижнів. Цей його приїзд до монастиря, можливо, відзначає запис від 24 травня: „издѧчи по тєслю страєил“ [sic!][26]. Тепер із ним працювали челядники Федько, Іван, Лесько та два Ференци. Реєстр свідчить, що головні теслярські роботи велися саме в той час і їх закінчено наприкінці липня — цього місяця теслярські роботи завершено повністю.

Наступною позицією переліку є видатки на мулярів та вапно. На роботах були зайняті жовківські мулярі, яких ігумен Васіян Савчак умовив у Жовкві особисто. Цієї процедури стосуються витрати ігумена на могорич у Жовкві без конкретної дати (реєстр загальних монастирських видатків його перебування у Жовкві не фіксує), зроблені не пізніше середини лютого, оскільки уже 21 лютого віднотовано виплату за ламання каменю. Камінь призначався насамперед на фундаменти, а також крипту і п'єц для випалювання вапна, які будував майстер Станіслав, кам'яну підлогу у вівтарі. Мулярі виконували на будові лише підготовчі роботи й за реєстром працювали упродовж квітня—травня. Датовані видатки на них слугують єдиною певною часовою підставою для визначення конкретних термінів підготовчих будівельних робіт і вказують на їх завершення, правдоподібно, до початку травня (два останні записи денної дати не мають).

Так само жовківський майстер Гожик із помічниками робили потрібну для будівництва цеглу, проте далі в реєстрі з'явилися й львівські муляр та стрихарі.

Видатки на столярів розпочинаються від „відбивання образів“, за яке заплачено лише 15 грошів. Денну дату не зазначено, проте наступний датований запис зроблено 17 квітня. Зміст ужитого терміна не цілком зрозумілий. Можливо, йдеться про розмічування дощок при під-

[25] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. МВ 815, арк. 37 зв.

[26] Там само.— Арк. 39 зв.

готовчих роботах до виконання ансамблю ікон передвівтарної огорожі (іконостаса). До такого висновку схиляє зіставлення із фраґментом контракту львівського Успенського братства зі знаним львівським малярем Миколою Мороховським Петрахновичем (1637), за яким він мав працювати над іконами „як від сницара віддано й візерунком на те пояснено“[27]. *Далі вже 16 квітня столяреві заплачено за лавки навколо церкви. Проте найцікавішою особою цієї невеликої частини реєстру є сницар „Ірі“, якого ще В. Свєнціцька здогадно ідентифікувала зі знаним дослідникам жовківським майстром Юрієм Михаловичем*[28]. *Це перший віднайдений досі задокументований слід активности митця, у якому є підстави вбачати основоположника унікальної в історії українського мистецтва жовківської школи декоративного різьблення кінця XVII — першої половини XVIII ст.*[29] *Він працював над горним сідалищем й виконав ще якусь іншу не вказану роботу, отримавши разом 7 злотих.*

Як показав проведений аналіз, винятковий характер має наступний реєстр видатків на малярів. Першим його використав ще у середині XIX ст. Яків Головацький, ствердивши, що над малюванням головної монастирської церкви працював львівський маляр Миколай, улюбленець польського короля Яна III Собеського[30]. *Утім, останній став королем лише 1674 р., а серед зайнятих при його дворі майстрів ніякого „Миколая“ не віднайдено й досі. Леґендарною постаттю виявився й інший „королівський улюбленець“ українського походження — „Василь зі Львова“*[31]. *Не відповідає дійсності й новіше твердження В. Слободяна про М. Мороховського Петрахновича як автора „іконостаса та стінопису“ Преображенської церкви*[32]. *Звернення до реєстру показало, що насправді львівський маляр Миколай серед видатків на неї не фіґурує. Його ім'я натомість декілька разів відзначене серед витрат 1658 р., які слід відносити до іншої церкви — Миколаївської, причому у всіх цих випадках йому плачено за ікони й плачено у Львові*[33]. *Тому твердження, що немолодий на той час майстер (документами посередньо нотується ще від 1610 р.*[34]*) працював у монастирі, чого вимагало малювання інтер'єру церкви, є непорозумінням. Наведені відомості з видатків 1658 р. дають*

---

[27] Александрович В. Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI—XVII століття // Україна модерна.— 2000.— № 4—5.— С. 362.

[28] Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 120, прим. 84.

[29] Александрович В. Архітектура...— С. 856—858.

[30] Головацкий Я. Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галичине и Буковине // Труды первого Археологического съезда в Москве 1869.— Москва, 1871.— Т. 1.— С. 237.

[31] Щурат В. Краснопущанська легенда // Записки Чину св. Василія Великого (далі — Записки ЧСВВ).— Жовква, 1926.— Т. 2.— С. 160; Драган М. Українська декоративна різьба XVII—XVIII ст.— К., 1970.— С. 98, 101, 104. Здається, останньому про леґендарний характер особи „Василя зі Львова“ випало писати авторові: Александрович В. С. Українсько-польські контакти у сфері живопису в останній третині XVII ст. // Проблеми слов'янознавства.— Львів, 1988.— Вип. 38.— С. 64.

[32] Слободян В. Церкви України...— С. 175.

[33] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. МВ 815, арк. 21 зв., 34 зв.

[34] Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто — суспільство — культура. Т. 3: Збірник наукових праць / За ред. М. Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск).— Львів, 1999.— С. 78.

підстави приписати митцеві збережені верхні яруси ансамблю ікон, перенесеного до Преображенської церкви в Зарудцях поблизу Львова[35]*, які досі ніколи не привертали більшої уваги дослідників*[36]*. Таким чином, зарудцівська церква зберігає унікальний автентичний комплекс творчої спадщини завершального періоду професійної активности найвидатнішого львівського маляра XVII ст.*

*Натомість у публікованих видатках 1660 р. на Преображенську церкву від першого запису від 5 червня про виплачення семи злотих завдатку фіґурує маляр Степан. 12 червня він у Львові купував фарби. 24 червня у монастирі його відвідувала дружина. 5 липня їй виплачено у Жовкві 2 злотих, далі 28 липня їй же дав 3 злотих ігумен, віднотовано також виплату Стефанові 9 вересня, й щойно 2 грудня „при відході" він отримав останню виплату. Немає підстав сумніватися, що до нього належать також декілька нотаток про анонімного митця у загальному реєстрі тогорічних монастирських витрат. Їх розпочинає виплата 23 червня „ѿ*ᵗ*цу галактїѡнови на* ͨ*траву по мальѧра"*[37]*, а продовжують записи без конкретної денної дати за серпень—вересень „на горѣлку длѧ мальѧра и пивоваров" та „мальѧрови на горѣлку"*[38]*. Наведені нотатки неспростовно доводять: на відміну від інших віднотованих у реєстрі малярів, увесь цей час майстер перебував у монастирі постійно, тобто працював на місці. Показово також, що серед видатків поряд із ним віднотовано ще й Федора, який малював горне сідалище, та Матвія, зазначеного лише при отриманні дев'яти грошів на викуп пензлів. Щодо Матвія інших записів немає, не виключено, що він може бути ідентичний зі знаним у Львові, правда, щойно від 1666 р. нововідкриваним майстром із Комарного поблизу Львова Матвієм Домарацьким*[39]*. Федір натомість, безперечно, є яворівським митцем, який у 1658 р. працював над оздобленням викінчуваної тоді Миколаївської церкви (конкретної роботи реєстр не подає)*[40]*. У Стефанові ж є усі підстави вбачати скромно засвідченого жовківськими міськими актами 1658 р.*[41] *не знаного за іншими джерелами місцевого майстра*[42]*. Його довготривале постійне перебування у монастирі не випадає інтерпретувати інакше, як малювання інтер'єру самої церкви, хоч публікований реєстр прямо цього й не стверджує. Про наявність у храмі такого оздоблення згадують пізніші джерела*[43] *— їх однозначна вимова слугує істотним арґументом на доказ запропонованого авторства жовківського митця. От-*

---

[35] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2030, арк. 60.

[36] Його коротко згадала В. Свєнціцька в контексті вірогідного походження з Преображенської церкви Крехівського монастиря: Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 120, прим. 84.

[37] ЛНБ НАН України, від. рукописів (Василіянські монастирі), ф. 3, оп. 1, спр. МВ 815, арк. 40.

[38] Там само.— Арк. 43.

[39] Про нього див.: Александрович В. Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський // Пам'ятки України: історія та культура.— 2005.— Ч. 1.— С. 40—65.

[40] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. 815, арк. 20 зв. (тут записаний без імени як „маляр яворівський"), 22—22 зв.

[41] Наукова бібліотека Львівського національного університету ім. І. Франка, № 602 III, арк. 44, 49 зв., 50, 56.

[42] Александрович В. Початки...— С. 104.

[43] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2043, арк. 1 зв. (інвентар 1755 р.).

же, малювання головної монастирської церкви Крехова — перший в історії українського мистецтва задокументований приклад авторських розписів дерев'яного храму.

На тлі наведеного переліку зайнятих у монастирі малярів несподіванкою може видатися відсутність поміж ними згаданого І. Поляховича (Савчака), як зазначалося,— брата тодішнього крехівського ігумена, проте вона є очевидним фактом. Утім, не виключено, що він лише не потрапив до збереженого реєстру видатків, а для монастиря певні роботи виконувати міг. До такого припущення схиляє походження зі згадуваної церкви в Зарудцях його єдиної віднайденої досі ікони з авторським підписом — „Старозавітної Трійці" 1666 р. (Львів, Музей етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України)[44]. Вона може бути так само крехівського походження, як і згадуваний комплекс ікон монастирської Миколаївської церкви. Наступний реєстр видатків на фарби не дає майже ніяких конкретних відомостей, окрім ще однієї недатованої згадки про маляра Стефана.

Вікна в церкві, як вказує джерело, були в олов'яних рамах; для них закуплено півтори тисячі шибок. За свідченням реєстру, один зі склярів, що їх робили,— татарин з походження.

Верх та бані храму побито ґонтами, яких вийшло понад триста двадцять кіп, ґонти прибивали цвяхами, купованими від ковалів у Жовкві та Немирові. Маківки накрито бляхою — як можна здогадуватися, саме до них належить розпочатий нотаткою від 10 травня про завдаток реєстр видатків на бляхарів. Проте роботи вони розпочали пізніше, бо наступна виплата їм віднотована лише 7 червня. Запис щодо виплати двох злотих „коли ишол на свого стого ѩна до жолкве" (24 червня) дає підстави вбачати у зайнятому бляхареві жовківського поляка.

Публікований реєстр — єдиний віднайдений досі докладний перелік видатків на спорудження церкви із XVII ст., а збережені в ньому фактичні відомості щодо хронології, ходу та організації робіт не мають аналогів в опрацьованих досі писемних документах не лише XVII, але й наступного століття. Крім того, він україномовний і завдяки цьому на тлі переважаючої маси польсько- та латиномовних джерел належить до тих небагатьох, що зберігають цінний цілісний комплекс поточно вживаної автентичної термінології західноукраїнського дерев'яного будівництва XVII ст.

Іншим своєрідним документом епохи є датований 26 червня 1671 р. реєстр видатків на відновлення церкви в селі Заболотці Перемишльської єпархії[45]. Новіший єпархіяльний шематизм знає дві такі місцевості з церквами Покрову Богородиці в селі поблизу Радимна (нині на території Польщі) та Стрітення Господнього в селі[46] неподалік Перемишля, яке увійшло до складу містечка Нижанковичі на Львівщині[47]. Реалії документа, зокрема, згадка про перемишльського земського писаря

---

[44] Репрод.: Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 154.

[45] ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 415, арк. 2482—2484.

[46] Słownik geograficzny.— Warszawa, 1895.— T. 14.— S. 189.

[47] Схиматісмъ... епархіи Перемышльской на годъ... 1879.— Перемишль, 1879.— С. 56, 303.

Мнішка — Петра Павла Мнішка[48] *як спадкового власника, підказують, що публікований реєстр стосується церкви у складі нинішніх Нижанковичів*[49].

Історична цінність нововіднайденого джерела не визначається колом проблем дерев'яного церковного будівництва, оскільки перелік зберіг важливі відомості про заснування, обсадження парафії та забезпечення храму усім необхідним для відправлення богослужінь.

Насамперед варто відзначити, що це найдавніший з-поміж розшуканих досі документів до історії заболотцівської парафії — знані дотепер у літературі належали вже тільки до XVIII ст.[50] *Реєстр уклав заболотцівський парох, проте у збереженій обляті немає навіть його імени. Це ще раз вказує на уже відзначувані специфічні моменти писемних джерел. Перелік скріплює затверджуючий підпис заболотцівського підстарости Стефана Велюнського.*

Публікований реєстр розпочинають 30 злотих власникові за право подання. Як вказує заголовок, парафія фундувалася заново. Цьому нібито суперечить віднотована витрата в сумі шести злотих єпископові при наданні благословення на реставрацію церкви. Зрештою, наступний храм у селі споруджено вже 1738 р.[51]*, тобто через 67 років. Проте гадане протиріччя знімає аналіз подальших позицій реєстру. На перший погляд не цілком виразним є виклад справи „дерева", спровадженого з „Квасянини". Із Заболотців за ним їздила одна підвода, натомість привезли його підводи — приїхали вони в неділю й на горілку їм видано аж 7 злотих і 2 гроші. Чимала сума цього традиційного видатку — особливо у порівнянні з аж надто скромними на його тлі 24 грошами іншої аналогічної позиції витрат — указує на чималу кількість „адресатів". Хоч реєстр удається тут мало не до езопової мови, ситуацію, правдоподібно, слід розуміти так, що привезене з недалекого сусіднього села Квашенини*[52] *(тепер на території Польщі) дерево було матеріалом розібраної церкви, яку перевезли до Заболотців й поставили заново. Принаймні тільки так вдається логічно пояснити описану „реставрацію" церкви з її наступним освяченням, утім, також із спровадженням нового антимінса, як і комплекту церковних книг та одягу.*

Цей висновок далі підтверджують як скромна сума завдатку теслям — усього два злотих, так і інші перелічені статті видатків. На першому місці тут вказано ґонти та цвяхи до них, що в переліку навіть повторено двічі. Натомість немає ніяких сум на саме дерево, хоч така позиція далі окремо відзначена серед витрат на резиденцію пароха. Згадана бляха, очевидно, призначалася для маківки. Крім того, за-

---

[48] У реєстрі перемишльських урядників не віднотований — укладач відзначив брак даних за відповідний період: Urzędnicy województwa ruskiego XIV—XVIII wieku (Ziemie halicka, lwowska, przemyska, sanocka). Spisy/ Opr. Kazimierz Przybos.— Wrocław etc., 1987.— S. 233. Особу ідентифіковано за актами Перемишльського земського суду: ЦДІА України у Львові, ф. 14, оп. 1, спр. 132, арк. 3, 543—546, 689—690. Він належав до знатної маґнатської родини, а був потомком міщанина із Серадза, нобілітованого (герб Порай) за мужність, виявлену в битві з австрійськими військами під Бичиною 1588 р.: Rodzina. Herbarz szlachty polskiej.— Warszawa, 1914.— T. 11.— S. 178.

[49] Про неї див.: Слободян В. Церкви України...— С. 420.

[50] Там само.

[51] Там само.

[52] Słownik geograficzny.— Warszawa, 1884.— T. 5.— S. 18.

значено також оплату за скло для вікон. Це на загал скромне виличення витрат на відновлення будівлі храму істотно доповнюють інші позиції. До них належать кошти на єпископа — благословення на реставрацію, втім окремо писареві за документ, підтвердження його печаткою та архидияконові, окремо, як зазначалося,— за антимінс, пригощення єпископу та інші видатки, крім громадських, при посвяченні відновленої споруди. Реєстр переконує, що новопоставлений парох своїм коштом забезпечив храм усім потрібним для відправлення літургії — одягом, літургійним посудом та всім належним до нього.

Особливий інтерес викликає комплект перелічених книг із вказаною ціною кожного примірника. Привертає увагу відсутність згадки про Євангеліє, проте його міг справити своїм коштом не священик, а хтось інший, найімовірніше, як це нерідко бувало, громада чи котрийсь із її членів. Лаконічний опис не завжди дає змогу переконливо ідентифікувати поодинокі позиції, проте серед них є й знані, що впізнаються без будь-яких труднощів. До таких належить насамперед „Небо новоє" — одне з двох львівських видань друкарні Михайла Сльозки 1665 р. книги знаного проповідника другої половини XVII ст. Йоаникія Галятовського[53]. Складніше ідентифікувати друки, описи яких позбавлені додаткових уточнень. Тут можна лише допускати, що йдеться насамперед про продукцію львівських видавців. Тоді в Апостолі випадає вбачати одне з двох найближчих у часі видань М. Сльозки — 1654 або 1666 р.[54], а в Тріоді пісній — одне з двох його видань 1666 р.[55], Тріодь цвітна вийшла у братській друкарні 1663 р.[56] або ж М. Сльозки 1666—1667 рр.[57] Під Псалтирем львівського друку так само слід вбачати одну з книг братської друкарні 1665 або 1668 р.[58] чи М. Сльозки 1667 р.[59] За тим же принципом Служебник — вірогідний друк М. Сльозки 1666 р.[60], а Требник — братський 1668 р.[61] Певною несподіванкою сприймається Півустав з Псалтирем „віленського друку", не меншою є й Царственник, що, безперечно, також не належить до українських видань. Не вдається ототожнити й малоформатні, судячи з вартости по два злотих, Артикули та Нові канони, оскільки українська бібліографія таких позицій зазначеного часу не віднотовує.

Поданий перелік вказує, що парох забезпечив храм майже повним комплектом найнеобхідніших книг церковного вжитку, використовуваних у тогочасній літургійній практиці. Це міркування підказує такий важливий висновок щодо історії самої парафії. Фактичне формування усього комплекту потрібних богослужбових книг вказує, що заболотцівська парафія такого раніше не мала — можливість знищення їх усіх разом із храмом незадовго до 1671 р. видається менш імовірною, при-

---

[53] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Книга перша (1574—1700).— № 422—423.

[54] Там само.— № 385, 430.

[55] Там само.— № 416—417.

[56] Там само.— № 413.

[57] Там само.— № 433.

[58] Там само.— № 424, 447.

[59] Там само.— № 438.

[60] Там само.— № 432.

[61] Там само.— № 449.

наймні публіковане джерело, як зазначалося, не містить жодного натяку на можливу ранішу історію парафії. Тому аналіз складу новопридбаних церковних книг, перелічених у досить повному традиційному комплекті, дає змогу запропонувати істотне уточнення до історії самого храму та парафії. Найправдоподібніше, віднайдений реєстр стосується новозакладеної парафії, першим храмом якої стала церква, перевезена із сусіднього села Квашенини. Зрештою, це достатньо поширена за тих часів, хоч і досить рідко вже нині вловлювана, практика, найкраще знаним прикладом якої є хіба широковідома дрогобицька церква св. Юра (далі документальні матеріали до ще одного перенесення сучасного храму, здійсненого, правда, лише в середині XVIII ст.). Такий висновок, як зазначалося, узгоджується й зі спорудженням нової церкви вже 1738 р.

На відміну від витрат на сам храм, видатки на резиденцію пароха не розписано й подано єдиною сумою — на дерево та теслів, крім леґумін, на 480 злотих. Загалом заболотцівський реєстр 1671 р.— унікальне свідчення про облаштування сільської парафії у другій половині XVII ст. й рідкісне та конкретне свідчення про зведення на новому місці перенесеної церкви.

Іншого аспекту церковного будівництва на терені Перемишльської єпархії стосуються матеріали судового процесу між братством дрогобицької церкви святої великомучениці Параскеви на Лішнянському передмісті та теслею Хомою Семенковим, умовленим „aby im odetknął troche daley od cerkwi dzwonnicę y na kruchcie cerkiewnej małą cerkiewkę albo dzwonnicę wystawił“[62]. На документ звернув увагу Ярослав Ісаєвич, який подав короткий побіжний виклад декількох його фраґментів[63]. За цією публікацією під іменем „Сеньковий [sic!] Хома“ майстер відзначений у новішому словнику будівничих[64]. Проте самі матеріали процесу зберегли винятково цікаві подробиці, хоч, правда, не так про будівництво, як насамперед про його організацію, тому заслуговують на повну публікацію.

Між замовниками та виконавцем дійшло до конфлікту, внаслідок якого роботу перервано. Судовий розгляд на засіданні Перемишльського єпископського суду, якому передували дві скарги теслі на братство у дрогобицькому міському уряді[65], відбувався у Лішнянському монастирі поблизу Дрогобича (тепер у межах міста). З викладу скарги позивача випливає, що обумовлена робота мала полягати у „відділенні“ від церкви дзвіниці й спорудженні над входом каплиці. Стилізація відповідного фраґмента аналізованого тексту не цілком виразна, оскільки, з одного боку, йдеться про „віддалення“ дзвіниці, яка раніше, слід думати, була об'єднана з храмом, а тепер, за задумом братчиків, мала бути постав-

---

[62] Archiwum Państwowe w Przemyślu, Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu, N Supl. 1, s. 585—589.

[63] Isajewicz J. Bractwa cerkiewne w diecezjach przemyskich obrządku wschodniego w XVI—XVIII wieku // Polska—Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa.— Przemyśl, 1996.— T. 3: Studia z dziejów greckokatolickiej diecezji Przemyskiej / Pod red. Stanisława Stępnia.— S. 72 (з помилково зазначеною сторінкою актової книги: 303).

[64] Вуйцик В., Слободян В. Матеріали...— С. 587.

[65] Тогочасні дрогобицькі міські акти не збереглися, найстарша вціліла актова книга розпочинається щойно від 1725 р.: ЦДІА України у Львові, ф. 29, оп. 1, спр. 7.

лена окремо, з другого — спорудження каплиці з дзвіницею над бабинцем. Буквальне сприйняття тексту мало б означати, що, задумавши відділити дзвіницю від храму, братчики зразу замовили тому ж теслі спорудити іншу над бабинцем, у чому не можна не вловити очевидного логічного протиріччя. Тому слід думати, що окреслення „малої церкви“ над входом дзвіницею є помилкою писаря, насправді ж ішлося про відділення дзвіниці від церкви й спорудження каплиці над бабинцем, який, безперечно, теж слід було звести заново на місці перенесеного разом із влаштованою над ним дзвіницею. У правоті такої інтерпретації тексту переконує зіставлення зі збереженими унікальними автентичними дрогобицькими пам'ятками XVII ст. Дзвіниці Юріївської та Хрестовоздвиженської церков стоять окремо, а над входом в обох храмах влаштовано каплиці (у Хрестовоздвиженській церкві згодом розібрана[66]*). За аналогією з ними слід прийняти, що П'ятницьке братство, яке мало храмову споруду давнішого, у порівнянні з обома новопосталими міськими церквами, зразка, вирішило перебудувати її на їх взірець й саме для цього запросило теслю. Тим паче, що така практика, очевидно, була загальноприйнятою — на неї, зокрема, вказує знаний договір із Опанасом Шолудьком на спорудження Вознесенської церкви у Березному на Чернігівщині, де за умовою майстер мав будувати її на зразок березненської Благовіщенської церкви, додавши на фасаді вежі на взірець місцевої Покровської*[67]*.*

Розпочавши розгляд справи, суд насамперед наказав сторонам звірити взаємні розрахунки, і при цій оказії виявилося чимало цікавих деталей стосовно робіт при П'ятницькій церкві та їх організації. Від братства за ними наглядало троє представників і, як з'ясувалося, кожен із них від себе вів розрахунки з майстром, а іноді навіть окремими помічниками. Крім того, принагідно з рахунків стало очевидним, що уповноважені мали у своєму розпорядженні братських грошей більше, ніж належало сплатити майстрові, тому старійшини домагалися, аби вони розрахувалися з цих сум із теслею, а решту віддали до церковної скриньки. Серед закидів від теслі було те, що через невчасне доставлення матеріалу челядь дармувала без роботи. Братство перекладало вину на уповноважених, а суд наказав порахувати збитки на стравування непрацюючої челяді й домагатися відшкодування. Що ж до незакінченої будови, то майстер повинен був завершити її або ж, за визнанням фахівців, йому мали вирахувати частину суми.

На окрему увагу заслуговують також реєстри видатків, що фіґурували у процесі, які фіксують рідкісні особливості організації будови та нагляду за нею. Їх вартість як унікального джерела не применшує навіть те, що до нас не дійшли ориґінальні списки, а тільки досить обширні свідчення про окремі їх особливості. Як виявляється, кожен із трьох уповноважених не лише на власну руку розраховувався з майстром, але й вів власні реєстри видатків. Крім того, як вийшло із зізнання Федора Грисікового, його первісний україномовний перелік дяк пере-

[66] Див.: Вуйцик В. Про датування церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі // Володимир Вуйцик. Вибрані праці. До 70-річчя від дня народження (Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація“.— Ч. 14).— Львів, 2004.— С. 187.

[67] П. Т. Березенская Вознесенская церковь // Киевская Старина.— 1889.— № 1.— С. 229—231.

писав польською мовою з пропусками, що, цілком природно, укотре ставить непросту проблему автентичности та повноти джерел, яка закономірно виходить далеко поза рамки розгляданого процесу. Зрештою, з'ясувалося, що й сам братський уповноважений укладав реєстр без присутности теслі, до того ж не подавав у ньому дат поодиноких виплат, унаслідок чого неминуче поставало питання достовірности самого переліку. Цей виклад показує, наскільки непростими нерідко були навіть, здавалося б, доволі буденні випадки. Зрештою, немає підстав сумніватися, що матеріали дрогобицького судового процесу зберегли рядову для свого часу ситуацію, яка, очевидно, лише завдяки випадковому конфліктові сторін дійшла до нашого часу. Ця рідкісна сторінка дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII ст. переконливою мовою автентичного документа наголошує на складній історії церковних будівель, що її, як правило, доводиться встановлювати лише на підставі самих конструкцій та форм збережених будівель.

Іншого рідкісного аспекту історії дерев'яного церковного будівництва стосується виявлений у вічній книзі міста Миляновичів на Волині запис про умову з теслею на підважування вівтаря місцевої Воскресенської церкви та відновлення дзвіниці[68]*. Ця лаконічна за змістом та характером нотатка стосується поширеної практики ремонтів давніх храмів, викликаної потребою заміни найбільш пошкоджуваних підвалин та нижніх вінців зрубів, іноді фіксованої у написах на самих храмах*[69]*. Умову підтвердили своїм підписом усі парафіяни, серед них присутній і тесля Федір Охрімeня, що узявся виконати необхідні роботи для свого парафіяльного храму. Стверджена підписами одностайна згода усієї парафії фіксує рідкісний для історії дерев'яного церковного будівництва своєрідний організаційний момент. Наскільки відомо, нововиявлений миляновицький запис — єдина досі документальна вказівка на такі роботи. Публіковані дані треба також відзначити як унікальне джерельне свідчення до усе ще дуже маловідомої у якнайширшому спектрі її конкретних виявів історії дерев'яного церковного будівництва Волині. Тому його відкриття дає ще один важливий штрих до мистецької традиції й надалі малодослідженого волинського реґіону.*

Останній із пропонованих документів — пізнішої дати, проте він так само стосується будівельної спадщини другої половини XVII ст. та двох досить добре знаних у літературі пам'яток — церков Різдва Богородиці на Малому передмісті у Яворові та св. Миколи у Цитулі на Яворівщині.

Яворівську церкву Різдва Богородиці у літературі датують 1670 р., коли вона отримала фундаційний привілей короля Михайла Вишневецького (розбудована до хрещатого плану доданням бічних рамен за проектом Євгена Нагірного 1923 р.)[70]*. Однак у справах Яворівського замкового суду за 1743 р. виявлено матеріали, які спростовують цей загально-*

---

[68] Центральний державний історичний архів України у Києві (далі — ЦДІА України у Києві), ф. 1401, оп. 1, спр. 1, арк. 463.

[69] Драґан М. Українські дерев'яні церкви.— С. 24, 116; Вуйцик В., Слободян В. Матеріали...— С. 564—565, 569, 575, 591.

[70] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.— К., 1985.— Т. 3.— С. 229; Слободян В. Церкви України...— С. 748.

прийнятий погляд[71]. *Судова ухвала у процесі між яворівським передміським братством та спадкоємцями Яцька Порохівника стверджує, що яворівську церкву Різдва Богородиці незадовго до 13 грудня 1743 р., коли відбувалося зазначене судове засідання, продано за 616 злотих до села Цитулі поблизу Яворова, а цитульське братство купило її на гроші, записані заповітом Я. Порохівника. Правда, через збіг обставин виконання цього пункту передсмертного розпорядження виявилося ускладненим, оскільки яворівське братство отримало за церкву лише 316 злотих, а за решту справило срібну шату на намісну ікону Спаса до цитульського храму. Спадкоємці ж зі свого боку відказали цю суму на дзвін до цитульської парафії. Суд визнав дітей Я. Порохівника неправочинними до порушення останньої батьківської волі й закликав їх чинити фундації з власної праці, проте ствердив виконання заповіту, хоч гроші й пішли на іншу ціль, зобов'язавши цитульське братство сплатити решту належної суми за церкву зі своїх коштів. Таким чином, існуюча яворівська передміська церква Різдва Богородиці могла бути споруджена щойно не раніше 1743 р. У цьому зв'язку не буде зайвим нагадати про зведення розібраного 1899 р. міського Юріївського храму 1744 р.*[72] *як вияв своєрідної ширшої акції церковного будівництва у місті перед серединою XVIII ст. Отже, збережена в Цитулі давня церква св. Миколи*[73] *є яворівською передміською церквою Різдва Богородиці, перенесеною 1743 р. Таким чином, розбудована 1926 р. доданням бічних рамен*[74], *цитульська церква споруджена, якщо приймати яворівську традицію, 1670 р. й поповнює перелік західноукраїнських дерев'яних храмів XVII ст. З них тепер, однак, слід вилучити яворівську церкву Різдва Богородиці, яку, як виявилося, слід датувати щойно не раніше 1743 р. Ця заміна знаходить переконливе обґрунтування в аналізі архітектурних форм, оскільки тут цитульська парафіяльна церква однозначно засвідчує давнішу традицію у порівнянні з безперечно новішим за конкретними формами храмом яворівського передмістя. Як виявилося, дотеперішня література у датуванні йшла не за конкретними формами споруд, а відштовхувалася від знаних історичних дат, що, як переконує нововіднайдений яворівський документ, стосуються зовсім інших будівель.*

Публіковані нововиявлені рідкісні джерельні матеріали до історії дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII ст. зберегли різні аспекти цього винятково багатопланового на українському ґрунті явища. Очевидно, уточнення за документами дати існуючої будівлі, як у випадку з парафіяльним храмом у Цитулі на Яворівщині, при наявному фонді писемних джерел та їх характері усе-таки належить до явищ унікальних. Значно ширшими бачаться перспективи віднайдення матеріалів до різних сторін внутрішньої історії самого будівництва,

---

[71] ЦДІА України у Києві, ф. 1394, оп. 1, спр. 1, арк. 121—121 зв. (в архіві актова книга помилково вважається ґродською: ґродського уряду в Яворові ніколи не було).

[72] Слободян В. Церкви України...— С. 745.

[73] Про неї див.: Памятники...— Т. 3.— С. 234—235; Слободян В. Церкви України...— С. 752.

[74] Слободян В. Церкви України...— С. 752.

поодиноких його аспектів, організації, стосунків між будівничими та замовниками, промовисті приклади яких дають тексти з Дрогобича та Крехова. Зіставлення нововіднайдених документів показує очевидну перевагу поміж ними актів, пов'язаних насамперед із фінансуванням та оплатою видатків. Проте вони засвідчують якраз ті моменти дерев'яного церковного будівництва як самостійного історичного явища, які здебільшого не могли бути зафіксовані в інший спосіб. Тому тут писемні матеріали набирають значення першоджерела важливих сторін історії одного з найсамобутніших напрямів еволюції національної мистецької традиції.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ДОДАТОК

№ 1

1660 р. Крехівський монастир.— Перелік видатків на спорудження головної монастирської церкви Преображення Господнього

Рєєстръ видатку суммы гроший на матєрию и на litoзнаго рємєсника на подмȣрованѩ и выбȣдованѩ црквы стого Спса в рокȣ тисѩчном шєстсотном шєстидєсѩтном.

Тєслѣ.
Адам тєслѩ маистєр з ним постановлєнѩ на тиждєн по золотих з.
Котрыи взѩл впєрєд вє лвовѣ ѡт ѡтца ігȣмєна єі.
Коли на их вєлигдєн* ишол до домȣ и / і.
Тогдыж тєсєлчиком лвовским за днїи ді кождому за днь по грош дєсѩт ді.
Тогдыж жолкєвскому тєсли по грош s в / кд.
Тогдыж хлопу с кȣнина / s.
Марта днѩ кє тєсєлчиком за тыждєн
Андрѣєви грошїи кд.
Андрѣєви дрȣгому зол єдєн грош s.
Юркови такжє зол єдєн грош s.
Двом куликовским ат раціонємъ зол г додалєм и потым рєшты в.
Куликовскому трєтому грош кд.
Зновȣ зас кȣнинскому грош иі.
Антонови зол а грош s.
Фєрєнсови грошїи кі.
Лєскови грошіи кд.
Сȣма вышла на тєсєлчики тои тыждєнь золотых і / s.

* 28 березня.

Дныа марта ка челяди тром / кд.
Априлыа дныа а Адамови маистрови на сокирку а.
Тогдыж куликовским теслюм в за тиждень по золотих в грош еі.
Лескови за ѕ дніи по и грош а / иі.
Дныа и априлыа воиткови за днїи еі по грош и е.
Априлыа дныа к теслюм куликовским двом за дніи гі і / кд.
Ѡним же завдатку зол в.
Лескови тогдыж за дніи ѕі днь по и грош д и (Арк. 46).
Ѡномуж завдатку зол а / д.
Адамови маистрови коли ходил до лвова з.
Априлыа дныа кг украинчиком Федкови, Іванови за дніи ѕ на ден и грош г / ѕ.
Тымже завдатку в.
Мца маыа е куликовским за ѳ дніи додалем е / еі.
Лескови за дніи е додалем а / и.
Адам маистер з ним першіи рахунок такїи.
Робил перед своим великоднем дніи ді, знову пришовши ка марта робил а тыждень дніи д, другого тыжныа ѕ дніи, третого тыжныа дніи ѕ, четвертаго тыждныа дніи г, пыатого тыдныа дніи е, шестого тыдныа дніи д, семого тыждныа дніи е, перед празником сума всѣх дніи ма, за которіи дни приходит ему вшиткого на ден рахуючи по золотому едному грош е золотых пыатдесыат и штири* кгрош ке, але же юж на то ѡдобрал л зол ка и грош і, до того додалем решты кг / еі.
Маыа и иван теселчик робил а-го тыдныа дніи д, другого тыдныа дніи ѕ, третего тыдныа дніи в, четвертаго тыдныа дніи ѕ, за тии дніи иі приходит му сыа по и грош зол грош кд.
Додалемъ ему г / кд.
Тогдыж Федко робылъ а тыжден дніи д, другіи тыжденъ дніи ѕ, третіи тыжденъ дніи д, четвертыи тыжденъ дніи ѕ, за дніи теди дваицыат по грош и деи приходит му сыа золотых е и грош і додалем до завдатку д / і.
Тогдыж иван робылъ а тыждѣнъ дніи ѕ, другіи тыжден дніи д, третии тыжденъ дніи ѕ по и грош на ден за дніи ѕі ді.
Адамови маистрови далем ве лвовѣ зол і.
Дныа і юныа федко из иваном заруно робили ѿ дныа ка маыа до дныа і іюныа през три нлли дні ѕі приходит кождому по чотири зол и грош ді, ѡбоим теды далем ѳ / в.
Мца того дныа і ференсови за дніи ві по и грош г / ѕ.
Ференсови другому за дніи ві по и грош г / ѕ.
Воиткови за дніи ві по грош і д.
Адам маистер почал робити г дныа юныа до дныа і робил дніи ѕ, на свого стого ыана ишол до жолкве далем а / е.
Адам маистер знову взыал на нщго стого петра г.
Андрѣи долгїк Андрѣи мазур пришли во строи постахъ робили на ндль д, першаго тыдныа дні е, другого тыдныа дніи ѕ, третого тыдныа дні е, четвертаго тыдныа дніи ѕ за и два дни по грош и приходитсыа нбом платбы аі / кв.
Рубишовскому за дніи к по грош и е і (Арк. 46 зв.).
Антонови за дніи ка по грош ѳ ѕ / ѳ.

* Друга і третя літери у слові виправлені.

Адам маистер почавъ дрѹгіи тиждєн ѡт днѧ гі іюнѧ встал робил дніи д, третии тиждєн дніи ѕ, чєтвєртыи тиждєнъ дніи є, пѧтыи тиждєнъ дніи ѕ, шєстыи тиждєнъ дніи ѕ, сєміи тиждєнъ дніи ѕ, приходитсѧ єму дрѹгого рахѹнку за дніи м, а золотих мѕ и грош к, алє жє на то ѡдєбрал зол ді и грош є, додаєтсѧ єму лв єі.

Фєдко из иваном знову зачали днѧ ві юнѧ во второкъ свѧточныи робили а тыждєнь дніи є, дрѹгого тыжднѧ дніи ѕ, трєтого тыжнѧ дніи є, чєтвєртаго тыжнѧ дніи ѕ, пѧтого тыжнѧ дніи ѕ, шєстого тыднѧ дніи ѕ, що за дніи лд по грош и на дєнь приходитсѧ кождому з них по золотых ѕ и грош в, ѡбом тєды далєм иі / д.

Лєскови за тилкож ндль дніи робил гі ѡному на дєн по грош і / аі.

Фєрєнсом двом за тилкож ндль один робил дніи лд, а дрѹгіи мєнишє днєи по грош и на дєнъ, приходит ѡбом зі / кѕ.

МѸЛѦРѢ И ВАПНО

Мѹлѧрѡм жолкєвским ѡт мурованѧ црквє п.
За чотырнадцѧт сєлєдювокъ вапна кг / і.
Гѹрником г.
На могорич Ѿцъ ігѹмєн дал в жолквѣ /кє.
Днѧ ла фєвралѧ камѣнъ ламали хлоп ѕ /ді.
Днѧ а априлѧ помочником д до мулѧров по грош ка в / кд.
Що зновѹ помагали по и грош а / ѕ.
Днѧ д помочником /зі 2/6.
Днѧ є помочником а и.
Днѧ и помочником и за три дни по грош д г / кѕ.
Зновѹ двом хлопѹм /ѕі.
аі помочником а / ді.
Днѧ зі помочником килко в / ѕ.
Маѧ в мазѹром за три ндли г / иі.
Трєтому мазѹрови ді.
Станѣславови мѹлярєви ѡт вимурованѧ склєпикув двох і посадцкѹ кладєнѧ ѡлтари и пєца вапєнного и вапна випалєнаго ѳв.
Зновѹ помочником дм по и грош а / в (Арк. 47).

ЦЄГОЛНѦ И СТРЫХАРѢ.

Стрихарєви жолкєвскому гожикови ві.
Зновѹ вєрнулєм ѡтцѹ ігѹмєнови що єму дал д.
Марта днѧ а до цєголнѣ роботником гм /з.
И* днѧ до цєголнѣ роботником єм /z аі 2/6.
θ до цєголнѣ роботником гм /ві 2/6.
Пєтрѹсови на роботу /і.
Днѧ і до цєголнѣ робот дм /ѳ 1/6.
Днѧ гі до цєголнѣ робот д /ѳ 1/6.
Днѧ єі до цєголнѣ робот вм /в 2/6.
Тхорови на роботу /ві.
Днѧ иі до цєгол робот дм /ѳ 1/6.
Днѧ ѳі до цєгол робот ім /кг 1/6.
Днѧ кг роботником ім /кг 1/6.

---

* Слово виправлене.

Днѧ кд роботником зм / si 1/6.
Днѧ кz робот гм / и.
Днѧ кs робот sм / si.
Маѧ s мазѹром гм заплатилєм по днии і в / кs 2/6.
Юнѧ і двом до цєголнѣ /д 2/6.
Тогож днѧ стрихарови зє лвова маистрови в.
Тож такі стрихарчиком ѳм по днїи кг днь по д грш s / д.
Тогдыж мазѹрѹм двом єдному за днїи кs, дрѹгому за днїи кг ден по грош д / кз.
ѳі юнѧ старшєму стрихарови за дніи є а / к.
Двом стрихарчиком по днїи пулпѧта а / s.
Тогдыж помочником за тилкож днїи по г грош /гі 1/6.
Станѣславови мѹлѧрови за днїи пул ѳта* мурѹючи пєц на вапно по єі** грош д /д.
Днѧ ка мазѹрови до цєголнѣ за ден грош / г.
Мѹлѧрови лвовскому далєм / и.
Стрихарєви що цєглу випалювал в.
Ки маѧ за драницѣ Шкутѧкови в / д.
За драницѣ погрєбови на цєголню / кд.
За драницю Сєнєви / кд.
За драницѣ дѹбовыи в Жолкви на цєголню в / єі (Арк. 47 зв.).

СТОЛѦРѢ.
Столѧрови, що ѡбрази ѡдбивал /єі.
Априлѧ зі столѧрєви ѿ лѧвєкъ роблєнѧ ѡко црквє г.
Лаврикови столѧрєви шєст копъ балѧсь по пултораку иі.
Столѧрєви, що в манастырѹ робил на дь и по грош и на тыждєн ві /кs.
Ірєму снѣцєрови ѿ дна в горнаго сѣдалища і.
Снѣцарє томуж през ѡтца Іѡсиі s.
За рами ѿ ѡбраза вє лвовѣ до Стѡи Троици а / s.

МАЛѦРѢ.
Юнѧ мца днѧ є Стєфанови малѧрови завдатку на роботу з.
Днѧ ді Стєфанови малѧрєви коли куповал фарби вє лвовѣ в.
Днѧ кд Стєфанови малѧрє коли жона єго была в монастирѹ є.
Юлѧ є жєнѣ Стєфановои до рѹкъ в жолквѣ в.
Фєдорови малѧрєви ѿ горнаго сѣдалища ξ.
Матииѧшєви малѧрєви на викупъ пєнзлюв / ѳ.
Днѧ ки юлѧ жєнѣ Стєфановои ѿцъ ігѹмєн дал г.
ѿцъ ігѹмєн дал Стєфанови малѧрєви z.
Мца сєптєвріиѧ днѧ ѳі Стєфанови малѧр: s.
Стєфанови малѧрєви ѿцъ іѡсиф дал г.
ѿцъ галактиѡн дал Стєфан малѧрєв а.
ѿцъ ігѹмєн за Стєфана дрєгликови дал а.
Дєкєвріиѧ в Стєфанови малѧр при ѡтходѣ и.

* Так в оригіналі.
** Слово вписане над рядком.

НА ФАРБЫ.
Маѩ в за кли^{и} га^{р}баро^{м} и.
За мѣнѣю а.
За живицȣ по^{д} кры^{ж} а.
Юнѩ ді Ѿцъ ігȣмєн да^{л} за фа^{р}би ѕі / кд.
Стєфанови малѩрєви* що и^{х} кȣпова^{л} на стравȣ а / і.
За ѡбрѣзки на клєи Ѿцъ іѡсиф да^{л} / кд.
К҃ѳ Ѿцъ ієзєкєи^{л} дал за фа^{р}би вє ^{л}вовѣ иі / иі.
За галунъ в жо^{л}квѣ / г (Арк. 48).
Іюлѩ д Ѿцъ намѣсни^{к} да^{л} вє ^{л}вовѣ за фа^{р}би є / иі.
Днѩ ді Ѿцъ намѣсни^{к} дрȣгі^{и} раз фа^{р}бȣ кȣпова^{л} є / кѕ.
Іюлѩ иі брат сємєо^{н} швєцъ вида^{л} за фа^{р}би в / є**.
Ки за нєфти мѣнѣи фȣнту^{в} г и глє^{и}т ѩ^{м} вида^{л} в кв.
Ѿцъ ігȣмєнъ вида^{л} за фа^{р}би л.
Ѿцъ ігȣмє^{н} з ѡаникіє^{м} и пахоміє^{м} за фа^{р}би кд.
За лѩку Ѿцъ ієзєкі^{л} вида^{л} в ѩрославлю а / и.
За крєидȣ в жолквѣ а єі.
За фарбȣ Ѿцъ галактіѡ^{н} дал вє ^{л}вовѣ гі.

ЗА СКЛО И СКЛѨРОВ.
За шибъ тисѩчъ пѩ^{т}со^{т} по гро^{ш} мє сто ка.
Склѩрȣ^{м} ѡ^{т} роботы ѡкєнъ и / і.
За два камєни ѡлова в жолквѣ іѡанікі^{и} да^{л} ві.
Ѿцъ намѣсни^{к} за камѣнъ ѡловю є / иі.
Іюлѩ иі склѩ^{р} са^{м} изди^{л} по камѣнъ ѡловю до жо^{л}квє ѕ.
Тогды^{ж} за лȣк до ѡконъ /и.
Склѩрови татаринови всєи заплати ѡ^{т} ѡко^{н} зі /є.
За ѡлувъ Ѿцъ ігȣмєнъ да^{л} иі.

БЛѨХОВНИКИ.
Маѩ і блѩхо^{в}никови зада^{т}ку на роботу іс.
Юнѩ з блѩхȣ^{в}никови и.
Коли ишо^{л} на свого стого ѩна до жо^{л}квє в.
Блѩхȣвникови на ншєго стого пєтра а.
Блѩхо^{в}ники жона^{м} послали к.
Блѩхо^{в}нико^{м} додалє^{м} ѡста^{т}ку к҃ѳ.

ЗА БЛѨХȣ.
Ѿцъ намєсникъ да^{л} за пȣ^{л} фаски во ^{л}вовѣ м.
Кȣплєно блѩхи вє ^{л}вовѣ фа^{с} три по П зо^{л} СМ (Арк. 48 зв.).

ЗА ЦВѨЧКИ.
Маѩ і за ^{ц}вѩчки прєз брата сємєѡна швєца ѕ.
Тогды^{ж} за ѡлово камѣнь ѕ.
Іюнѩ ді Ѿцъ ігȣмє^{н} за ^{ц}вѩчки ѕ / к.
Брат сємєѡ^{н} за цвѩчки / к.
Ѿцъ ієзєкі^{л} за цвѩчки г / в.

* Друга літера у слові виправлена з помилково написаного „в".
** Цифра виправлена.

Іюлѧ ді Ѿцъ намѣсник дал чарніи г.
Тогдыж дал за чвѧчки бѣліи в / єі.

ГОНТИ.
Братꙋ Сємєѡнови длѧ гонтув на стравꙋ а.
За копъ тристадваицѧт и пулсєми пѕ / ді.

ТЄРТИЦѢ.
Априлѧ д за ѕі тєртицъ з магири в / єі.
аі днѧ за тєртицѣ Ѿцъ іѡсиф дал ді.
Днѧ кї за тєртицѣ Ѿцъ іѡф дал гі / кг.
Маѧ ді на тєртицѣ прєз брата Никифора в.
Кѕ Ѿ ѡцаігꙋмєна* іѡсифови на тєртицѣ в / к.

ТРАЧѢ.
Трачом ѡт рѣзанѧ дєрєва пєршим разом к лє.
Трачом що в манастиру дєрєво порѣзали в / к.
Трачом ѡт рѣзанѧ тєртицъ з / і.
Ѿцъ іѡсиф дал трачом зол є ѕі.

ЖЄЛѢЗѠ.
Іюнѧ є за жєлѣзо Ѿцъ ігꙋмєн дал і.
Кє днѧ за д шинѣ жєлѣза мисєви кє.
Днѧ кг за шини жєлѣза мазꙋровѣ ѕ.
Днѧ кд за три шинѣ жєлѣза мазꙋрови ѕі.
Юлѧ з за ѕ шин жєлѣза хлопцꙋ ковалєвому а.
Калист** купил ꙋ мисѧ ѕ шин а.
Аі днѧ Калистови до рꙋди на жєлѣзо в.
В зисклѧ жида взѧто жєлѣза д, а зол ѯ.
Кг днѧ Калистови на два снопи жєлѣза на рꙋдꙋ є (Арк. 49).

ГОНТОВІИ ГВОZДИ.
Маѧ і ковалєви за гвозди и роботу монастирскую а / ѳ.
є направи крижа на црков ковалєви жолков: і.
Маѧ ла ковалєви за пул єдинадцѧт копъ / ка.
Юнѧ ѕ за ѕ копъ ковалєви / ві.
Днѧ и за ѕ копъ гвоздіи ковал / ві.
Днѧ і за лд копъ ковалєв в / и.
гі за ѕ копъ гвоздіи ковал / ві.
ѕі днѧ за ді копъ гвоздіи ки.
Ковалєви що робил цвѧчки г.
Днѧ иі за г копи гвоздіи ѕ.
Днѧ кг за г и дєѣ копъ гздєи: ковалєви нємировскому д / иі.
Ѿцъ іѡф на ѧрмаркꙋ в жолкви дал за фаску гвоздіи ѕ / к.
Днѧ кд за ві копъ гвоз / кд.
Ковалєви за ѕ дніи роботи а / г.
Ковалєви за ѕ дніи дрꙋи тыж а / г.

* Четверта літера у слові виправлена.
** В оригіналі помилково Калит.

Трєти$^{\text{и}}$ ты$^{\text{ж}}$дєнъ зо$^{\text{л}}$ а / г.
Юлꙗ ді за гвозді$^{\text{и}}$ игна$^{\text{т}}$ко да$^{\text{л}}$ в жо$^{\text{л}}$квѣ в / кі.
Днꙗ иі Ѿцъ гє$^{\text{р}}$ма$^{\text{н}}$ да$^{\text{л}}$ за гвоздꙗ в нємировѣ д / єі 2/6.
Днꙗ ки ковалєви за і дні$^{\text{и}}$ роботи а / кє.

А ѡд того розходꙋ починаєтсꙗ розходъ комъмѣсаръски$^{\text{и}}$ на другои страници того$^{\text{ж}}$ року и до єдинаго рахункꙋ налєжит* (Арк. 49 зв.).

ЛНБ НАН України, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. 815, арк. 46—49 зв.

№ 2

1671, липня 1. Заболотці.— Видатки на заснування церкви у селі Заболотці Перемишльської землі

Roku Pańskiego tysiącznego sześćsetnego siedmdziesiątego pierwszego miesiąca julii dnia pierwszego.

Pamięć wydatku summy przy otrzymaniu prawa na popostwo zabłockie, com wydał na potrzebę fundowania cerkwie świętey, tak też y budynku swego na popostwie zabłockim.

Przy otrzymaniu prawa dałem jego m[oś]ci m[iłościwemu] panu Mniszkowi, pisarzowi ziemie Przemyskiey, panu swemu dziedzicznemu, złotych trzydzieści starey monety okrom dworu, com wydał złotych sześć. Zadatku cieśliom, którzy robili przy cerkwi, dałem złotych dwa, pierwsza fura przed Świętym Duchem we czwartek przyprowadziłem gontów kop dwadzieścia y cztery po groszy dziesięciu, tego czyni złotych osm. Przy tym oddałem Michałowi, mielnikowi zabłockiemu, który robił (Арк. 2982) przy cerkwi, gwoździ kop trzydzieście po groszy sześciu, czyni złotych sześć. Item za gorzałkię dałem groszy 24. Przy otrzymaniu błogosławieństwa restawrowaniu cerkwie dałem je[go] m[ości] panu y pasterzowi złotych sześć, Panu Rewkiewiczowi, pisarzowi złotych dwa, Pawłowskiemu od pieczęci groszy dwanaście, archidiakonowi złoty ieden. Item dałem dla dobierania blachy złoty ieden. Item dałem za gwoździe złotych 3, w Przemyślu także dałem złotych trzy za gwoździe. Przy otrzymaniu antimisa złotych trzy. Panu Wieluński, podstarości zabłocki, dał siana woz y pułmiarek owsa, który oddano do domu Bohaczki, archidiakonowi Strusowi dałem złoty ieden y groszy sześć. Za garniec miodu dla jego m[oś]ci samego pana y pasterza dałem groszy dwadzieścia sześć. Item błonarzowi dałem za błone do cerkwie złoty ieden y groszy piętnaście. Podwoda zabłocka, gdy iezdzili po drzewo do Kwasianiny, dałem na cerkiew gontów kop 24, tego czyni złotych osm, a kopa po dziesięciu groszy. W tę niedzielę gdy podwody przyiechali, dałem za gorzałkę dla nich złotych siedm y groszy dwa. Na poświęcenie cerkwie dałem oprocz gromady na potrzeby rożne złotych sześć.

Apparaty cerkiewne y księgi.

Fełon y potrzeby do niego dałem złotych czterdzieście. Służba cynowa złotych osm. Patyna srebrna pozłocista dałem złotych trzydzieścia. Wozduszki aksamitne dałem złotych dwanaście. Księgi do cerkwi świętey za Apostoł

---

* Написано іншим почерком після підкреслення.

dałem złotych dwanaście, Tryod posna (Арк. 2983) dałem złotych dwanaście, Trzyod kwietna dałem złotych pietnaście, Połustaw wileńskiego druku y z Psałterzę dałem złotych dwanaście, Psałterz lwowskiego druku dałem złotych pięć, Carstwennik księga dałem złotych osm, Nowe niebo dałem złotych dwa, Artykuły złotych dwa, Nowe kanony złotych dwa[75], Służebnik złotych dwanaście, Trzebnik złotych dwanaście.

Na budynek wydatek summy com wydał złotych dwieście oprocz legumin tylko co za drzewo y cieślom zapłatę summy zupełney y więcey czyni złotych czterysta y osmdziesiąt. Który rejestr z pomiarkowania y rewizyey gromadskiey y swoiey przyznaię y rękę swoię własnę podpisuie się, które sę wydane z ręk iego na nakłady na cerkiew y do cerkwie zabłockiey. Działo się w Zabłoccach roku Pańskiego tysięcznego sześćsetngo siedmdziesiętego trzeciego dnia dwudziestego szustego junii. Stephan Wieluński, podstarości na ten czas zabłocki (Арк. 2984).

ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 415, арк. 2982—2984.

№ 3

1683, жовтня 6. Лішнянський монастир.— Протокол засідання духовного суду Перемишльської православної єпархії, присвяченого розгляду судового позову теслі Хоми Семенкового проти дрогобицького П'ятницького братства

Działo się w monasteru Liszniańskim a[nn]o 1683 8-bris d[ie] 6.

Uskarzył pracowity Choma Semenków, cieśla, poddany j[ego] m[oś]c[i] p[an]a Mikołaja Ustrzyckie[g]o, podstole[g]o żydaczowskie[g]o, na bractwo cerkiewne ewiętopiatnickie drohobyckie oto. Że go ściągnęwszy na robotę aby im odemknęł troche daley od cerkwi dzwonnicę y na kruchcie cerkiewnej małę cerkiewkę albo dzwonnicę wystawił y postanowiwszy z nim na tę robotę mieli mu dać z[łotych] 110 gotowym groszem, a różnę leguminę pszenicy, gorzałkie na z[łotych] 44 y gr[oszy] 20 iako sobie obie stronie rachuięc się przy sądzie przyznawali, teraz mu tak gotowym groszu iako y leguminie dosyć czynić niechcę. Na których sobie cieśla pretęnduie na z[łotych] 8 niedodanego krom te[g]o wydatku, który łożył na dwokrotnię v urzędu miejskie[g]o drohobyckie[g]o manifestacyę y strawowanie czeladzi dawno vakuięcey przez niedziel kilka v niedostarzceniu materiału od bractwa. Pozwane bractwo tak się sprawowało. Że iako się do postanowienia z cieślę tę, którę on powiadał quotę w gotowym groszu y leguminie mu dodawać ostatku grosza y leguminy nie powinni te[g]o się składali, że im z roboty poszedł, a zatym cerkiew niedokończona gniie. A choczby y dokończył roboty, że po staremu by tak wiele na nich nie przychodziło powiadali. Bo iako im szafarze cerkiewne Fed Hrysików Steć Luczczyn y Bundzyk (S. 585) relacyę czynili, mało w nich cieśla nie dobrał. Sąd nakazał szafarzom pomienionym oczywiście przed sobę z cieślą iak wiele ktory z nich onemu wydał rachować się. Produkował wtedy naprzod Steć Luczczyn regestr wydatku swego, w którym położył na różne

[75] З-поміж віднотованих у бібліографії українських видань це може бути лише Каноник малий (К., 1670). Див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 471.

cieśline y czeladzi je[g]o potrzeby z[łotych] 60 y gr[oszy] 25. Cieśla mu nie przyznał tylko z[łotych] 57 y gr[oszy] 28, a na mnieyszy wydatek ścieśle z nim rachuiąc się, produkowali drugi rejestr Fed Hrysików y co mu położył wydatku na cieśle z[łotych] 8. Cieśla także o naymnieyszy z nich wydatek vmowiwszy się z okoliczności czasu y mieysca wspomniane[g]o nie przyznał więcey nad z[łotych] 92 y gr[oszy] 16. Produkowało samo bractwo trzeci regestr, w którym wydatku na cieśle przez Bundzykowe ręce na z[łotych] 8. Te cieśla pryznał y przyiął. Potym gdy leguminę częścię odebranę, częścię gotowym groszem płaconę rachowało się, przyznał cieśla z oczywiste[g]o rachunku, że wybrał v nich w leguminie na zł[otych] 23 y gr[oszy] 18, a zostaie ieszcze przy nich leguminy mu winney na z[łotych] 21 y gr[oszy] 2. Computatis wtedy amputandis tak gotowizny przez ręce szafarzów cerkiewnych pomienionych, iako y z leguminy cieśli daney czyni z[łotych] 102 y gr[oszy] 2. A zostaie jeszcze na bractwie z[łotych] 92 y gr[oszy] 18. Wnosiło zatym bractwo przed sądem to, że one do ręku szafarzów swoich cerkiewnyh pomienionyh więcey dało, niżby się cieśli za robotę czym nagrodzić mogło. Bo u Stecia Luczczyne[g]o legacyi na cerkiew od rodzica ie[g]o uczynioney zostało z[łotych] 12. U Hrysikowe[g]o zaś na z[łotych] 290 z różnych legacyi w ręku było, czego mu rejestrami dowodzili. Zaczym też vpraszało, aby Luczczyn y Hrysików y cieśli co by przychodziło dopłacili z tychże legacyi y ostatek po vczynionym słusznym rachunku do skrzynki cerkiewney oddali. Wniesło zatym y to, że im cieśla roboty cerkiewney, na którę się z nimi zmowił, wcale nie wystawił, a przetoż aby abo dorobił, abo z summy tak viele wtracił iakoby wiele nad dorobienie zożyć potrzeba było. Co też czeladź vakowała w niedostatku materiey y to cieśla na manifestacye łożył, aby szafarze cerkiewni, a nie bractwo w tym obwinione byli upraszali, ponieważ maię̨c w ręku swych pomienione legacye, z onych na potrzeby cerkiewne za requizitaę cieślinę nie łożyli, a zatym do szkod y nakładów onemu przyczynę byli. Wnosił zatym Fed Hrysików proźbę, aby mu pozwolono z stare[g]o regestru pisane[g]o po rusku przez diaka piatnickie[g]o zachować się, powiadaiąc, że ten diak przepisuię̨c po polsku rejestr, pomylił się y nie wszystko w nim pokładł, co się cieśli dawało. Ale że cieśla wszelako przy tym obstawał, że więcey nad to, co iuż przyznał, u Hrysikowe[g]o nie brał, y na tym się do przysięgi zabierał. Z drugiey zaś strony, że Hrysików zawsze bez cieśliney przy (S. 587) tomności w regestr vpisywał iako sam to przyznał, y miesiaców ani dni, ani roku nigdy nie dawał, nie specifikował. Z tych miar regestrom obudwom tak polskiemu, iako y ruskiemu viara nie we wszystkim iuż dać się może. Przeto sąd duchowny stosuiąc się do samey słuszności y prawa bliższego, cieślę do przysięgi być vznał na tym, iako więcey v pomienionych szafarzów cerkiewnych nie brał nad to, co im przyznava, y tey wykonania przysięgi termin za tydzień od ferovania te[g]o dekretu odkłada ikoby tym czasem obie stronie, przysięgaięca y przysięgi słuchaiąca recolligować się dobrze mogły vważyć wzywania imienia Pańskiego w takowych okazyach niebezpieczność, a zatym bez przysięgi pomiarkowali się. Co się zaś tkwie niedorobienia cerkwi przez cieślę nakazał sąd, aby albo dorobił, abo z summy tak wiele wytrącił, iako cieślovie inszi od obudvu stron na uwagę zaciągnieni vznaię. Co się też tkwie vakowania czeladzi ciesliney za niedodawaniem materiey od szafarzów cerkiewnych tudzież łożenia na dwokrotną v vrzędu mieyskie[g]o drohobyckie[g]o manifestacyę, nakazał sąd, aby położył cieśla na regestrze wydatek na strawę wakuiącey czeladzi y na manidestatię

łożenia quotę. Co oboie bractwo cieśli za śrzodkuiącą ie[g]o przysięgę nagrodzić powinno (S. 588). Onym razie iako gospodarzom prawne[g]o, wolne[g]o czynienia salua zostanie. A że ten y to Hrysików wnosił, iż Ilkowi Pańkowemu, czeladnikowi cieślinemu, za pozwoleniem cieślinym dał zł[otych] 3, co sam Ilko pod przysięgę zeznał, przeto te zł[ote] 3 cieśli summie przyięć nakazał, a iemu do Ilka, ieśli te zł[otych] 3 zarobił, albo nie salue zachował. Bundzikowe[g]o ponieważ się ze zł[otych] 8, sobie do szafunku danych, wyrachował, wolnym od cieśliney turbatiey vczynił mocą y powagą tego swego we wszem tym szrodkuiące[g]o dekretu. Do którego dla większey mocy y powagi przy piezęci zwykłey vrzędowey rękę namiesnika episkopiey przemyskiey generalne[g]o iest podpisana. Pisan m[ie]s[ię]ca, dnia i roku wysz pomienionych (S. 589).

Archiwum Państwowe w Przemyślu, Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu, N Supl. 1, s. 585—589.

№ 4

1697. Миляновичі.— Запис у вічних книгах міста Миляновичів про умову з теслею Федором Охримематом на підважування вівтаря церкви Вознесіння Христового у Миляновичах та відновлення церковної дзвіниці

Stało się postanowięnie z ta wyżey opisanę parochię y z p[anem] Chwedorem Ochrymematem y z oycem Matfeiem diakonem tak zezwoliła parochia iako sam pan Chwedor y z oycem diakonem na to przystawa że nia da Pan Bog doczekamy na wiosne swoim kosztem y nakładem ołtarz podważyć z latarnię y pokrzyć gętami jak w św[iętey] Pokrowy* y zwonnice naprawić iako należy y do tego jeszcze gotowych pieniędzy na cerkiew złot[ych] sto dico zł[otych] 100, a świętey Pokrowie da Pan Bog doczekać w roku przypadającym 1698, na co zezwalamy y podpisuiemy się wszysci.

Demien Spekałowicz, Ioan Ochrimowicz, Wasyl Petrowicz, Ilasz Walulenie, Ihnat Sienkowicz, Jurko Remczyk, Ioan [...]niewicz**, Hryć Trocewicz, drugi Hryć Trocewicz, Ilko Sakowicz, Lawren Andrikowicz, Alexander Zawadzky, Hryć Zawadzky, Kirili Kowacky, Chwedor Ochrimenia, Juchim Semęczuk, Stepan Omelanczuk, Ioan Ranczuk, Kondrat Smydiuk, Demian Lewonicz. A to wszystko pan Chwedor obiecuie się cerkiew nawazić*** albo ołtarz y zwonicę pieniędzy oddać zł[otych] 10**** sam obiecuie wystawić.

ЦДІА України у Києві, ф. 1401, оп. 1, спр. 1, арк. 463.

---

* П'ять останніх слів вписано над рядком.
** Початок прізвища втрачено при прошнуровуванні актової книги у XIX ст.
*** Кінець слова виправлено.
**** Слово вибляклo, відчитання непевне.

№ 5

1743, грудня 13. Яворів.— Ухвала Яворівського замкового суду у процесі між яворівським передміським братством церкви Різдва Богородиці й дітьми покійного Яцька Порохівника та братством церкви св. Миколи у Цитулі на Яворівщині з приводу розпорядження грошовою сумою, яку він відказав заповітом на цитульську церкву

Działo się w zamku Jaworowskim d[ie] 13 x-bris 1743 a[nn]o.

Dzieci Jacentego Prochownika y bractwo cerkwi cytulskiey z bractwem małoprzedmieyskim.

W sprawie między dziećmi Jacentego Prochownika, bractwem cerkwi cytulskiey, aktorami, z iedney ratione zapisu złotych trzysta przez te dzieci bractwa do Cytuli na dzwon, a bractwem małoprzedmieyskim zapozwanym na terminie dzisieyszym takowy staie dekret. Poniewasz bractwo małoprzedmieyskie pokazali testament nieboszcyka Jacentego Prochownika, którym legował cerkiew świętego Mikołaia nową, którą po śmierci jego sprzedali do Cytuli bractwu za złotych sześćset szesnaście y ad rationem wzięli iuż za tęsz cerkiew złotych trzysta szesnaście, prezentowali sukienkę srebrną, którą sprawili na Pana Jezusa nowę, któremu testamentowi nikt nie sprzeczył y ouszem on iak dzieci Prochownika Jacentego, tak y uszyscy za prawdziwy uznali, uieno sąd zamkowy zważywszy ich kontrowersyi. 1-mo. Zapis przez dzieci Prochownika na dzwon dany na złotych trzysta z tych pieniędzy za cerkiew uzietych, to iest z reszty bractwu cytulskiemu annihiluie z racyi, że dzieci nie powinny oycowskiego testamentu łamać y woli jego sprzeciwiać się. Druga że te pieniędze obrociły się na ozdobę Pana Jezusa tam, gdzie oycowska wola była, a nieutracili z nich nic bractwo małoprzedmieyskie y iusz odtęd całe do tych pieniędzy tak dzieci Prochownika, iako tez bractwo cytulskie interessować się nie maię, ale kto się chce Panu Bogu przysłużyć, niechayże ze suoiey własney prace legacye czyni, a cudzą pracą niech się nikt nie przysługuie Bogu. It[em] 2-do. Pieniędzy te złotych trzysta, które uinni bractwo cy (Арк. 121) tulskie za cerkiew reszty bractwu małoprzedmieyskiemu iako dali na siebie kartę, aby punktualnie zapłacili bez uszelkich kłutni mocą tego dekretu nakazuię (Арк. 121 зв.).

ЦДІА України у Києві, ф. 1394, оп. 1, спр. 1, арк. 121—121 зв.

АНАЛІЗ АРХІТЕКТУРНО-РОЗПЛАНУВАЛЬНОЇ СИСТЕМИ МІСТА ЛЬВОВА ЗА КАРТОЮ ЙОСИПА ДАНІЕЛЯ ДЕ ГУБЕРА 1777 РОКУ

Ориґінал карти Йосипа Даніеля де Губера „Головне місто Лемберг" зберігаєтьcя у Війсьвовому архіві Австрії у Відні. Сиґнатура справи з картою: Hauptstadt Lemberg. Leve et Deo Josepho Daniele de Huber. 1777. M 1:1440.— G I h, 371 // Kriegsarchiv. Wien. Kartensammlung.— 1 gez. Bl. Інформація, яку міститъ карта, надзвичайно цінна для наукових досліджень з історії архітектури та містобудування Львова. Це одне з перших детальних картографуванъ міста, яке фіксує стан до початку великих урбаністично-архітектурних змін, що сталися на початку XIX ст., тому аналіз зображенъ об'єктів та розпланувальної структури міста виявляє дуже цікаві дані. Насамперед велику цінність становлять зафіксовані на карті плани окремих будівелъ та комплексів, які тепер не існують, фортифікаційних споруд, ландшафту (Іл. 1). Матеріали нашого аналізу розраховані передусім на використання їх дослідниками історії архітектури та містобудування Львова, хоч можуть прислужитися також спеціалістам інших галузей історичної науки. Фраґменти з карти Й. Д. де Губера раніше опублікував О. Чернер[1]. До неї вже зверталися дослідники історії архітектури Львова Я. Вітвицький, М. Долинська, Р. Могитич та інші. Проте її використання істориками та архітекторами стримувалося через брак повноцінної публікації самої карти.

Карта виконана Й. Д. де Губером на одному аркуші розмірами приблизно 140×90 см, склеєному внакладку з чотирьох аркушів ватману і наклеєному на тканинну основу. Виконана пером у туші, кольорована аквареллю і гуашшю. Карта дуже детальна, показує парцеляцію ділянок та кожну будівлю. Для фіксації ухилів рельєфу використано штрихування пером. На карті проставлено номери будинків, назви окремих з них надписано поряд із зображенням. Номери будинків чи ділянок виконано не послідовно для всієї карти, а окремо для середмістя та кожного з передмість. Нумерація Середмістя бере початок від ратуші та будівель середринкового кварталу. Краківське передмістя починається з номерів будівель, розміщених навпроти північно-західної бастеї низького муру. Карта орієнтована верхом на схід. Дослідникам варто звернути увагу, що багато будівель на карті було спочатку прорисовано

[1] Cherner O. Lwów na dawnej rycinie i planie.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1997.— 269 s.

олівцем з показом планувальної схеми, а згодом залито зверху фарбою, яка у багатьох випадках заховала цей прорис плану. Тому в перспективі важливо вивчити карту із застосуванням спеціального просвічування. Це дасть змогу виявити планувальні схеми тих будівель, які сьогодні уже не збережені.

Будинки показано різними кольорами — помаранчевим, вишневим, коричневим та світло-помаранчевим. Підпірні стіни та муровані огородження показано однією або двома помаранчевими лініями. Автор застосував для маркування забудови і споруд не лише різні кольори, але й різного кольору контурні лінії, які або чорні, або червоні, або сірі, або помаранчеві.

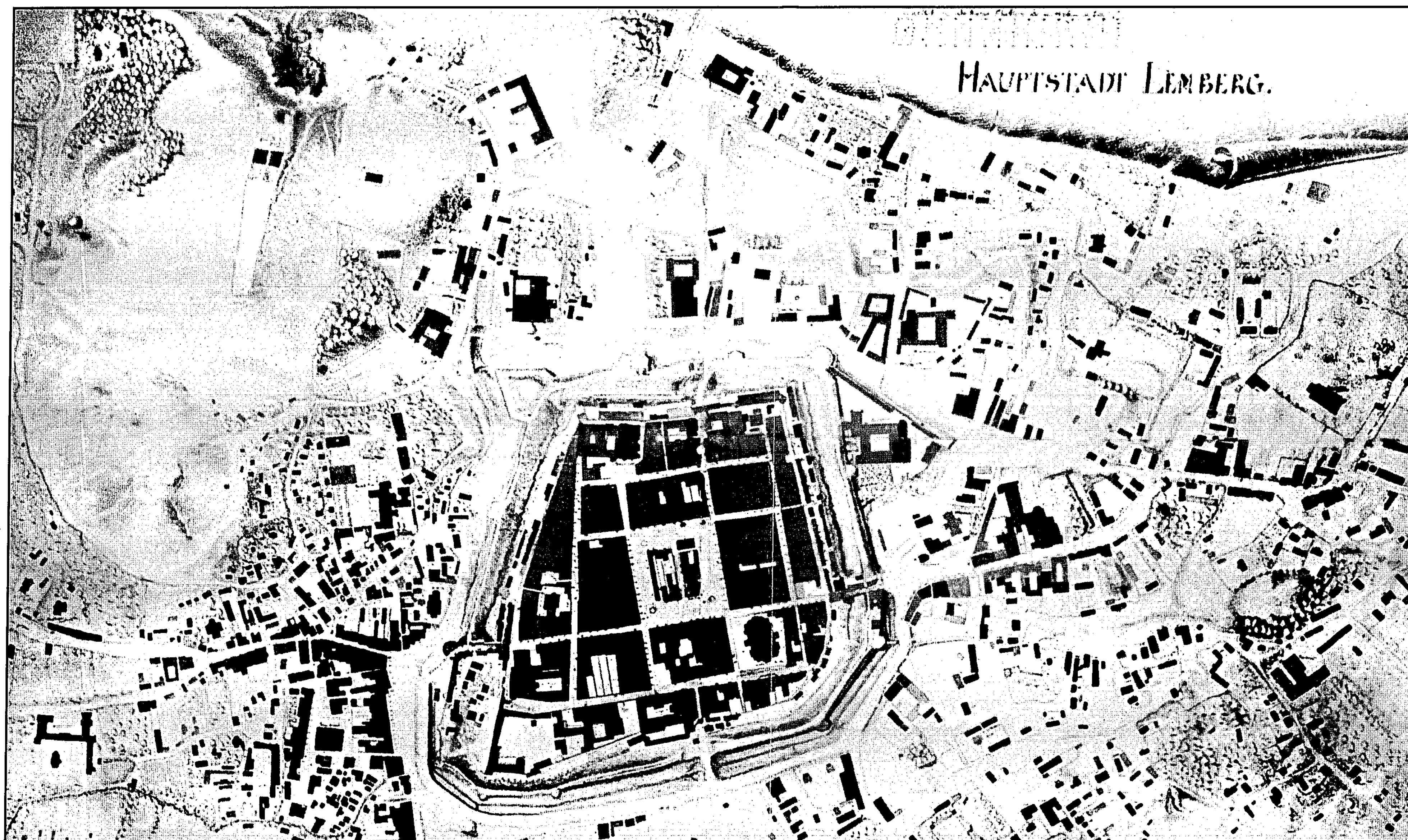
Саму систему позначень будинків не роз'яснено в умовних позначеннях на карті — їх узагалі немає, і можливо, їх слід спеціально шукати у стосах документів архіву. Аналіз дає можливість висловити припущення про таку схему застосованих Й. Д. де Губером позначень:

— вишневим кольором позначено храми — церкви і костели, причому якщо будівля з'єднана з монастирем, то монастирський корпус уже показано в іншому кольорі; лише дерев'яні церкви св. Теодора та Благовіщення показані коричневим кольором;

— коричневим кольором різних відтінків позначено більшість будівель на передмістях; на перший погляд здається, що цим кольором позначено будівлі, збудовані з дерева, або з дерев'яним каркасом (чи це так, варто перевірити); принаймні церква св. Теодора показана коричневим кольором; але костел Івана Хрестителя також позначено коричневим кольором, хоч він мурований; така ж ситуація із зафарбуванням забудови на Краківському передмісті — вона суцільно позначена коричневим кольором, але відомо, що на той час багато будівель тут були мурованими (наприклад, на правому боці сучасної вулиці Б. Хмельницького чи на праслі кварталу, що виходив на нинішню площу Торгову); тому не можна приймати коричневий колір як позначення типу конструкції (мурованої чи дерев'яної); очевидно, тут застосовано якісь інші критерії для умовних позначень;

— помаранчевим кольором, імовірно, показана мурована забудова, але треба зауважити, що цей колір має на карті кілька відтінків; наприклад, на середмісті уся забудова покрита інтенсивним помаранчевим кольором, але у середринковому кварталі кілька будинків позначено дуже ясно-помаранчевим кольором; така ж ситуація у наріжному кварталі від Ринку між вулицями Краківською та Театральною. Дещо менш інтенсивним помаранчевим кольором показана також забудова укріплень — комплексів Галицької та Краківської брам, Королівського арсеналу (на відміну від міського), будівель під високим муром, палацу та одного з корпусів Низького замку та іншого. Так само різняться позначення забудов монастирів: наприклад, на території монастиря отців реформатів (св. Казимира) є велика прямокутна будівля ясно-помаранчевого кольору та на горі восьмибічна вежа ще яснішого кольору. На Високому замку палацовий корпус показано ясно-помаранчевим кольором (подібно як міські брами і Королівський арсенал), але стіни замку дуже блідо-помаранчевим. Можливо, що інтенсивність кольору вказувала на технічний стан споруди — добрий, аварійний чи „в руїні";

— дуже блідо-помаранчевим кольором позначено, ймовірно, рудери або будівлі у стані розбирання чи розібрані. Так показано ділянки на ву-



1. План головного міста Львова, який виконав Й. Д. де Губер *1777 р.*
(Hauptstadt Lemberg. Leve et Deo Josepho Daniele de Huber. 1777.— M1: 1440.— G I h, 371 //
Kriegsarchiv. Wien. Kartensammlung.— 1 gez. Bl.)

лиці Театральній (у тильному боці кварталу Краківська—Шевська) між № 62 і 70. Надписано номер лише ділянки 69. Таким чином позначено також частину будівель серед ринкового кварталу та дві останні кам'яниці на лівому боці вулиці Галицької;

— планувальна система садів та дерева прорисована пером чорною тушшю. Окремі сади прорисовані дуже докладно, з переданням їх рослинних та квіткових композицій, наприклад, партер палацу Потоцьких чи розміщений навпроти сад монастиря домініканок з коловою концентричною системою насаджень дерев;

— вохристим кольором позначено деякі частини будівель, зокрема галереї Низького замку та Краківської брами, а також окремі будівлі, наприклад, № 170, 171 на лівому боці проспекту Свободи (нині тут будинок № 43), тут же далі номери 162 і 164 та інші. Ці будинки обведено по контуру помаранчевою лінією. Так само позначено також ятки чи галереї у вуличці між ратушею і середринковим кварталом, але їх обведено по контуру чорною лінією;

— блідо-вишневим кольором позначено храм домініканців на початку вулиці Зеленої (пізніший костел євангелістів), можливо, як такий, що будується.

Варто подати опис, характеристику та окремі зауваження щодо зображень об'єктів Львова на карті, оскільки вони містять багато цікавої інформації:

1. **Високий замок:** *показано два двори — східний і західний. Не показано третього (в'їзного) двору, який на той час мав би існувати (як уважається, його південна стіна стоїть донині). Чи це помилка Й. Д. де Губера, чи справді цієї стіни уже не було, слід з'ясувати додатково. Якщо вірити плану, то виходить, що збережений фраґмент муру належить до стіни південного прясла східної частини замку.*

Східний двір: палац — усі стіни палацового корпусу мають дуже грубі стіни, подібно як оборонні мури (якщо для південної чи північної стін це закономірно, бо вони одночасно є обороними стінами замку, то для східної та західної стін це досить важлива інформація, яка може прояснити етапи будівництва замку та його особливості). Рисунок цих стін ледь проглядається крізь зафарбування палацу (Іл. 2). У проїзді через палац пером схематично позначено три хрещаті склепіння. Перед палацом з боку великого довгого західного подвір'я позначено штрихуванням ніби дві понижені ділянки рову. Форма східного двору наближена до квадрата, але стіни стикуються не під прямим кутом, а трохи скошено, творячи форму паралелограма. У цьому квадратному дворі показано великий курган (чи виїмку?) при збереженій південно-східній вежі (чи це не є румовищем якоїсь ранішої будівлі — донжону чи іншої?). Ще одна невелика кругла пляма пониження чи ями розміщена біля північної стіни цього двору (за розмірами її можна ідентифікувати з криницею). Слід зауважити, що, аналізуючи карту, складається враження, ніби палац розміщений не у східному дворі Високого замку, бо в такому разі він мав би простягатися від північної до південної стіни цього двору. Але насправді він вужчий і простягається між двома стінами західного двору. Тому південно-західний ріг східного двору виступає назовні. За південною стіною цього двору показано ще два фраґменти стіни на невеликій віддалі від основної — напевно, уже як руїни. Дуже важливим є те, як показано тут південно-східну круглу вежу. Вона на

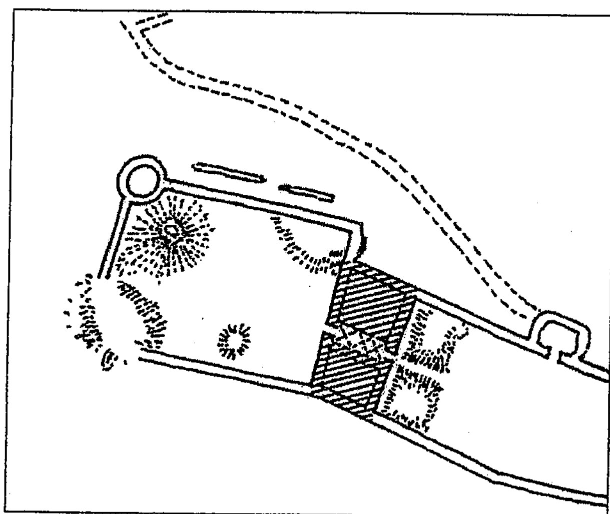
дві третини виступає за межі оборонних стін. Товщина її стін така ж, як і стін на прямих ділянках. Оскільки наш план можна віднести до точних, то слід ретельно звірити його з планом Жана Дютча[2], який подає цілком іншу схему розпланування східного двору і самої вежі. Яка з версій правильніша, напевно, можна встановити у результаті глибшого вивчення цього питання.

Північно-східної вежі на плані Й. Д. де Губера уже не показано — вона зруйнована або розібрана, хоч оборонні стіни підходять до місця, де вона стояла.

Західний двір: одна з веж на південній стіні довгого подвір'я (напівкруглої у плані форми) показана з чотирма контрфорсами. Дві західні вежі та дворові прибудови при них уже не існують. Тут показано крутий схил, на якому помаранчевими штрихами зазначено, напевно, їх рештки — як розсипані мури (румовище).

Знаємо, що за південною стіною цього двору містився комплекс в'їзного укріплення, але його на карті уже не зафіксовано. Замкова брама не показана, лише позначено підхід стежки до веж із закругленими стінами на південній стіні. Ця вежа подана не правильної квадратної форми, як на плані Ж. Дютча, а прямокутної, але із закругленими рогами. Входу брами не позначено, він є лише у внутрішній стіні. Особливістю є те, що усі три вежі показано різної форми, але всі вони мають округлені у плані кути. Північна стіна має залом на кілька градусів у своїй східній частині — перед палацом. Згідно з планом, палац є ніби завершенням цього двору.

Гора зовсім не поросла деревами, за винятком частини північного схилу. Східна частина замкової гори показана як стрімке урвище (Іл. 3).



2. План Високого замку на карті Й. Д. де Губера. *Прорис автора від руки*

[2] Topografia Urbis Leopolis cum suis adiacenti bus Suburbis (circa A 1770). Fait par Jean Doetsch Cadet Enseigne. M 1:8. 640.— G I h, 370 // Kriegsarchiv. Wien. Kartensammlung.— 1 kol. Bl.

На північному схилі замкової гори показано монастир отців василіян (з церквою св. Івана Богослова). Його підписано „Basilianer“ і позначено територію, оточену мурованою стіною. Сама церква позначена як мурована, хрещата у плані, з гранчастою апсидою. При відгалуженні дороги, яка веде до монастиря, показано прорисовану пером помаранчевим кольором якусь придорожню фіґуру чи хрест (прямокутний постамент?).

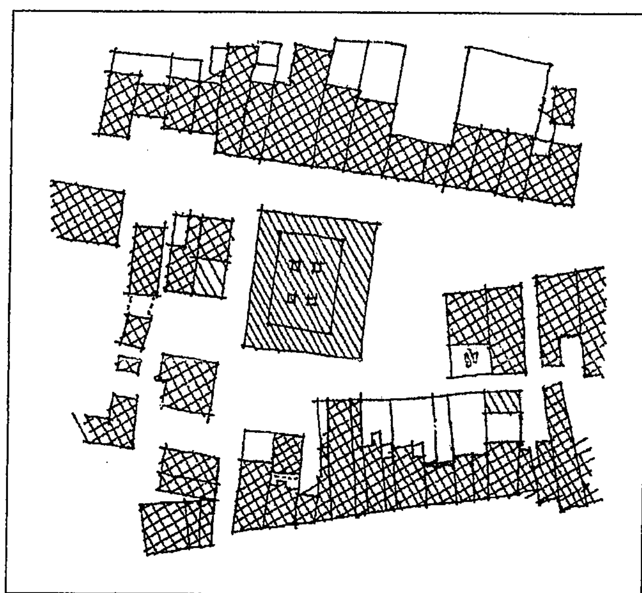
2. **Гора Княжа (Будельниця)** *не підписана; вона зображена без насаджень дерев, має тут у плані овальну форму, і показано, що вона дещо підвищується у східній частині — при перешийку до Високого замку. Територія верху і схилів посічена, на горі невеличкий курганчик.*

3. **Монастир отців реформатів** *(№ 557): уся його територія обведена муром, включаючи пагорб з нинішнім видовим майданчиком. На ньому показано восьмибічну у плані чи то вежу, чи іншу будівлю. Слід звернути увагу, що на плані вежі вказано олівцем дві перехрещені лінії (на інших будівлях карти таким чином показано наявність склепінь на планах), тому можна зробити висновок, що це була мурована споруда, яка мала перекриття у формі хрещатого чи іншого склепіння. Можна згадати, що два роки тому не було допущено до будівництва у цьому місці торгового павільйону, який, напевно, зруйнував би археологічні залишки цієї унікальної будівлі. Нижній сад має регулярне планування з дерев'яною восьмибічною у плані будівлею у центрі. При монастирському корпусі частина території, напевно, помилково зафарбована як будівля і згодом дорисовано поверх фарби дерева. В'їзд на територію монастиря йшов через довгий „коридор“ з двох мурованих стін. До входу в монастир від міста через яр проводить довгий місток на мурованих підпорах. На плані монастирських корпусів крізь зафарбування відчитується прорисований олівцем принциповий план внутрішніх приміщень будівлі, поданий у нашому приблизному прорисі на окремому малюнку (Іл. 4).*

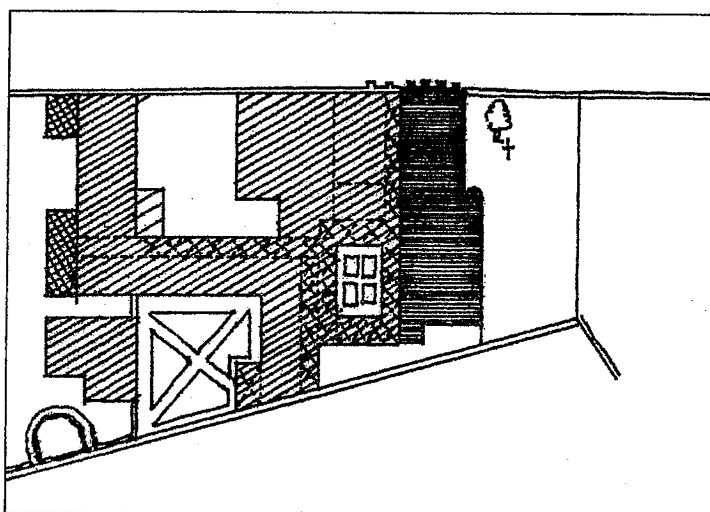
4. *По сусідству, східніше від монастиря отців реформатів, позначено ще один монастир —* **„Barmherziger Schwastern“** *— сестер милосердя (№ 558). Храм міститься у центральній частині, з'єднуючи два паралельні корпуси. Територія монастиря з усіх боків обведена мурованою стіною, за винятком невеликої ділянки на східному відтинку. Комплекс будівель має дуже цікаву планувальну схему, особливо якщо врахувати прорисовану схему склепінь у приміщеннях, яку подаємо на окремому малюнку у прорисі з карти від руки (Іл. 5).*

5. **Монастир отців театинів** *має у плані П-подібну форму: невеликий храм (його позначено № 30) розміщений у західному крилі будівлі. На вході до корпусу показано дерев'яний ґанок чи галерею. До північного фасаду корпусу посередині його довжини прибудовано велику дерев'яну (?) будівлю.*

6. **Монастир сестер бенедиктинок** *позначений № 551: його територія повністю обведена муром. Цікаво, що західне прясло муру має у наріжнику збережену форму чотирикутної бастеї чи бастіону. На плані монастирського корпусу з-під фарби читається прорисований план зі схемою склепінчастих коридорів. На території міститься п'ять великих дерев'яних (?) будівель, позначено дві брами, але головної, яка діє й сьогодні, чомусь не позначено. У дещо відокремленому північно-західно-*



3. План синагоги та навколишньої забудови.
Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера



4. План монастиря отців францисканців на Середмісті.
Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера

му подвір'ї монастиря розміщена велика Г-подібна у плані будівля. Біля неї брама у мурі, через яку можна потрапити у цей двір з боку площі Старий Ринок.

7. **Храм Івана Хрестителя:** *довкола храму позначено цвинтар, план храму хрещатий з двома приділами обабіч апсидної частини, позначено храм темно-коричневою фарбою. Чому таке позначення тут застосовано, слід було б з'ясувати. Це єдиний з костелів, що позначений у такий спосіб. На відміну від інших храмів, він не підписаний.*

8. **Василіянський монастир** *із церквою св. Онуфрія (№ 423) та сусідній вірменський монастир з церквою св. Анни обведені спільним муром. Між ними позначено лише межу тонкою чорною лінією. Муру немає тільки на північному відтинку біля вірменського монастиря. Український монастир має дводільний у плані храм. Південна частина храму має круглу апсиду, північна — чи то гранчасту, чи пряму. На південь від церкви позначено чорною тушшю круглу споруду криниці чи басейну (?). Північно-східний ріг муру має бастею чи вежу (!), подібно як це є й у монастирі сестер бенедиктинок.*

Дуже ретельно прорисовано план храму **вірменського монастиря (Armenische PropтJeў)** *№ 421. Храм має круглу апсиду, приділ з північного боку, по три контрфорси на поздовжніх стінах, довгі муровані сходи на вході. На території монастиря є ще декілька будівель, з яких найближча до храму обведена помаранчевою лінією і розфарбована у блідо-помаранчевому тоні; решта будівель коричневі.*

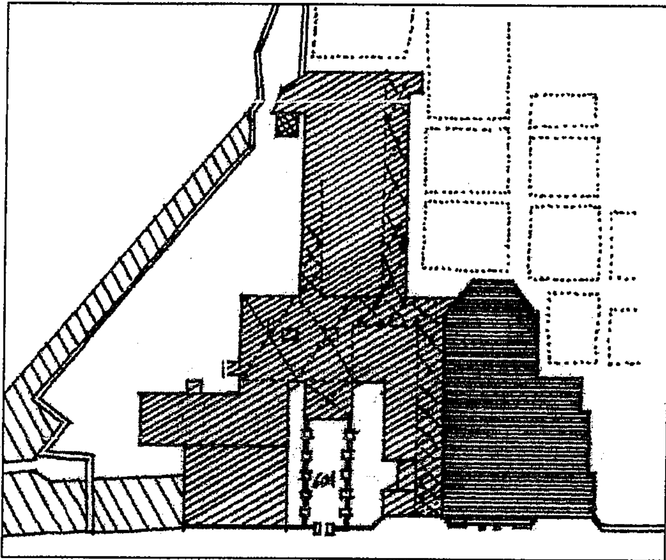
9. **Монастир отців місіонерів** *на вулиці Замарстинівській: його назву підписано і вказано також № 167. Тут позначено два храми: у лівому крилі великий храм з трансептом і за корпусом у подвір'ї посеред цвинтаря обгороджений окремим муром ще один. Територія із заходу і півдня оточена муром. На північ від монастирського корпусу — криниця.*

10. *Довкола* **церкви св. Миколи** *показано цвинтар. Межі церковної території дещо невизначені, вона не має мурованої стіни чи огородження. Форма плану церкви у загальних рисах відповідає тій конфіґурації, яку маємо сьогодні. Ліва частина храму прямокутної, а не закругленої форми, як це є у правій частині.*

Найцікавішим фактом є те, що вулиця з південного боку між церквою та забудовою на той час не існує (!). На її місці велика будівля № 434. Тобто від площі Старий Ринок до церкви і далі до монастиря св. Онуфрія тут немає вулиці, а лише суцільний фронт забудови, який має лише прохід між будинками № 435 і 436.

11. *Дуже цікаво на карті позначено* **площу Старий Ринок.** *Вона не підписана, тому можна відшукати її конфіґурацію серед розсипу забудови (Іл. 6). Вільною від забудови є лише невелика площа біля костелу св. Івана Хрестителя. Вона показана як маленька, наближена до квадратної форми площа нижче від костелу св. Івана Хрестителя, але не з'єднана з нинішньою вулицею Б. Хмельницького (Жовківською). Тобто межі площі на карті Й. Д. де Губера зовсім не відповідають сучасним межам цієї площі. Між площею і вулицею розміщено кілька будинків — № 439, 440, 441, 442. Від вулиці Жовківської до площі йде вулиця після будинку № 425 (він єдиний позначений на цьому боці ясно-помаранчевим кольором) і криниці (Brun.), а також вузький провулок між будинками № 438 і 439. Вулиця Жовківська має суцільну забудову обабіч лише*

на своєму початку до церкви св. Миколи. Далі вона має ще кілька малих будинків по обидва боки і згодом пусті ділянки або території монастирів. Треба зазначити цікавий факт: тут бачимо кілька будівель під одним номером — № 442. Це передусім дві будівлі на великій ділянці, між якими стоїть № 442, а також невелика будівля між ними і вулицею Жовківською, яка також позначена № 442.



5. План монастиря отців кармелітів черевичкових на Галицькому передмісті. *Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера*

Можна припускати й третю версію про те, що у той час Старий Ринок як площа не виконував властивих функцій і тому був поступово забудований (ці забудови, які могли вирости безпосередньо на території ринку, це № 439, 440, 441 і 442-а). Така гіпотеза щодо локалізації площі Старий Ринок має свої арґументи, враховуючи, що на карті Й. Д. де Губера будинки № 439, 440, 441 мають дещо нетиповий поворот своїх фасадів (не перпендикулярно до вулиці Б. Хмельницького, а під кутом). З цього можна зробити висновок, що вони збудовані за іншою розплануватьною схемою. Тобто найвірогідніше, що вони були збудовані посеред площі вже у той час, коли вона втратила характер постійного торгу і відпала необхідність у вільній від забудови території. Тому виглядає, що Старий Ринок — це така собі невелика площа, але забудована кількома будівлями (№ 439, 440, 441 і 442) посередині. Її межі можна окреслити між вулицею Жовківською і двома будівлями на ділянці під № 442 (на цьому місці й сьогодні є точно так само споруджені будин-

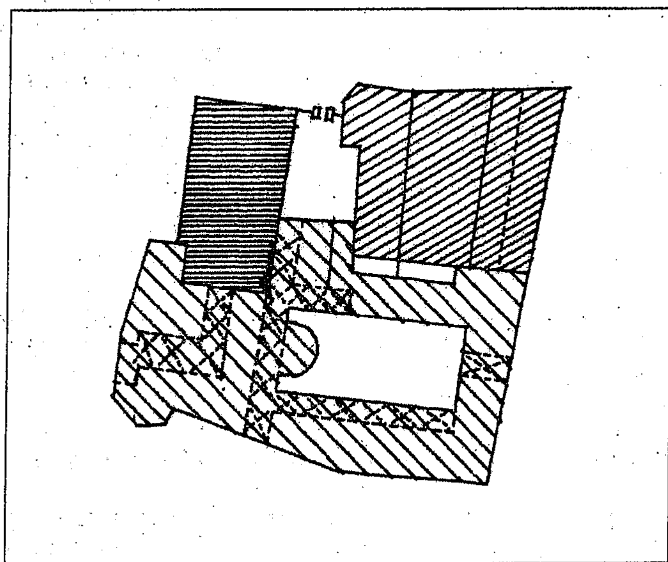
ки). Ця версія має додатковий арґумент, тому що якраз при такій локалізації у контури площі потрапляє розміщена тут криниця, яка за правилами мусила бути на ринковій площі.

12. На **вулиці Жовківській** *ще два будинки розфарбовані у ясно-помаранчевий колір — це будинки на лівому боці вулиці № 150 і 151. Ще один будинок (№ 435) був також розфарбований подібно, але згодом його перекрито коричневим тоном і лише східний ризаліт залишено ясно-помаранчевим.*

13. **Церква св. Теодора** *підписана як „руська“ — „Russissche Kirche“. Довкола церкви позначено цвинтар. Церква позначена коричневим тоном. Планувальна схема будівлі має видовжену хрещату форму з тригранною апсидою у східній частині.*

14. **Єврейська дільниця** *містилася довкола синагоги у південній частині Краківського передмістя. Забудова на південь від синагоги має характерну для єврейських дільниць нерегулярну розпланувальну систему (№ 9—76). З аналізу карти Й. Д. де Губера до єврейської дільниці можна віднести забудову регулярного блоку з садами на північ від синагоги (№ 60—72). З півночі ця дільниця має умовну межу на вулиці з потічком, а на заході це русло Полтви (Іл. 7). Ріка у місці від контрескарпу біля північно-західної бастеї низького муру і аж до кінця будинку № 1 захована під землю. Східною умовною межею дільниці слугувала, напевно, вуличка, яка нині має назву „Під брамкою“.*

Посередині дільниці показано синагогу — її надписано „Juden Tempel“. Будівлю позначено ясно-помаранчевим тоном, крізь який про-



6. План монастиря отців тринітаріїв на Середмісті.
Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера

глядається нарисований олівцем схематичний план — з обходом по всьому периметру і залом по центру з чотирма широко розставленими стовпами. Тобто синагога мала традиційну дев'ятипільну планувальну схему зали. На захід від синагоги одна з будівель позначена також ясно-помаранчевим тоном (між № 45 і 46). Ще одна будівля (№ 23) обведена лінією червоним чорнилом по периметру.

15. **Костел св. Марії** *(Сніжної) підписано „St. Maria". Дуже цікаво показано межі костельної ділянки. Виглядає так, що це цілий невеличкий блок забудови, до якого можна потрапити, увійшовши лише через браму в мурі, що перекривав прохід по вуличці з площі Вічевої, або сходами через подібну браму до головного фасаду храму від площі перед Краківською брамою до середмістя. Перед вхідними дверима храму показано широкі сходи. Схема забудови цього кварталу нагадує традиції окремих замкнутих парафіяльних міських громад Нідерландів. Від півдня і заходу територія має мур чи підмурівок. На північ від церкви розміщено будинок з помаранчевим розфарбуванням (цей будинок збережений сьогодні, тому варто провести його вивчення з метою точного датування). Ще один будинок позначено таким же чином у південно-східному крилі костельного подвір'я. З заходу, тобто нинішньої площі Торгової, у напрямку до монастиря сестер бенедиктинок веде між густорозставленими будинками вузенька вуличка, яка сьогодні не існує.*

16. **Комплекс Краківської брами** *з барбаканом показано на карті дуже докладно: сама брама подана на всю ширину простору між високим і низьким мурами; прохід позначено чорною пунктирною лінією; на мосту-насипі, що має шлюзи (показано палі), розміщена невелика будівля № 368, прибудована до муру, за нею ще одна (№ 366), але прибудована зовні муру, якщо йти із середмістя. За цим будинком є у мурі хвіртка до рову, що оточував Низький замок. Цей простір між високим муром, Низьким замком і бастейною лінією у його частині, ближчій до барбакану, забудовано більш ніж десятьма будинками. Друга хвіртка з брамного коридору проводила на схід до валу з бастіонами (Королівського белюарду). Вище від мосту — невеликий став, що підступав до низького муру. У великій вежі барбакану позначено червоним кольором якусь будівлю (№ 370). Варто звернути увагу, що мала і велика вежі барбакану Краківської брами подані на плані залитими кольором (це може вказувати на те, що вони були накриті і якось використовувалися), на відміну від малої вежі Галицької брами, яка показана лише контурною лінією стін без заливки споруди кольором. Вище від брами простір між високим і низьким мурами густо забудований. До нього можна потрапити через хвіртку у коридорному мурі в перекритій частині брамного проходу. Між великою вежею барбакану і костелом св. Марії ще збережений рів, через який у напрямку до храму перекинуто невеликий місток.*

Права частина (якщо йти із середмістя) брамного корпусу на високому мурі має округлу форму (чверть кола). З боку міста ледь помітно позначення двох виступів-пілястр у стіні — мабуть, це портал брами. Вище від шиї барбакану і брами з двох стін, над ставом, на низькому мурі і на східному мурі позначено Г-подібну галерею на підпорах, залиту вохристим тоном.

17. **Низький замок** *підписано як „castrum“. Каплиця показана такою, що займає усю довжину південного крила палацу — від апсиди до високого оборонного муру, прибудована до торця палацового будинку. Форма апсиди подана нечітко — вона ніби напівкругла, але до неї є якась прибудова. Посередині замкового подвір'я ледь помітними лініями прорисовано круглу велику клумбу.*

Надбрамна вежа (виділена, як і всі оборонні споруди, блідо-помаранчевим кольором) має наріжні контрфорси до замку. Це може бути свідченням того, що вона мала принаймні два яруси. Хоч, можливо, у такий спосіб автором позначено портал брами. Перед в'їздом у замок від середмістя показано невеликий рів, через який до брами перекинуто місток. Цікаво, що лінія стін цього східного прясла замкового муру має таку оборонну схему (яка тут відчитується): дві стіни, ліва і права від брами, творять форму „ножиць“, дозволяючи зі стін вести перехресний обстріл підступу до брами; крім того, брама висунута назовні щодо південної стіни приблизно на 1,5—2 м, що давало змогу вести фланговий вогонь уздовж цієї стіни з надбрамної вежі. Це важливий фактор, оскільки, на відміну від північної частини стіни, ця стіна не мала більше вогневої підтримки (вона не мала наріжної вежі). До цієї східної частини замкового подвір'я зліва і справа від брами прибудовано до муру, що виділений осібною лінією, два довгі будинки, позначені коричневою фарбою. Ліва будівля прибудована торцем до ще однієї, яка займає північне прясло і кут подвір'я. У правому куті подвір'я є окрема невелика квадратна у плані будівля.

Кругла південно-західна вежа розміщена не в самому розі замкових стін, але з відступом на північ. До південного прясла оборонних стін замку від подвір'я прибудовано дві довгі будівлі. Монастир отців францисканців прилягає до замкового муру у цьому місці лише північним торцем свого поперечного корпусу, але чіткої межі з вказанням грубої оборонної стіни (як це показано в інших пряслах укріплень замку) між монастирем і Низьким замком відчитати неможливо.

Замковий палац має Г-подібну форму у плані і виступаючу наріжну вежу, під контрфорсом якої позначено у рові криничку „Br.“ З боку подвір'я палац має на два боки галерею, яка позначена іншим кольором — вохристим.

18. **Монастир і костел отців францисканців**: *за винятком північного поперечного корпусу, решта будівель монастиря розміщується по периметру квадратного подвір'я. Таким чином монастир мав аж чотири двори, два з яких були цілковито замкненими між монастирською забудовою та високим муром, а два були відгороджені з відкритого боку, від вулиці, мурованою стіною. Костел формує південну частину монастирської забудови. На східному апсидному (?) фасаді костелу вказано пілястри чи контрфорси. Вони заходять трохи на стіну монастирського корпусу. Можливо, що це позначення контрфорсів, але не можна відкидати версії, що позначено пілястри чи елементи порталу на фасаді. Подібно показано вхід до сусіднього костелу єзуїтів. Цікаво, що на карті не показано Крамарської вежі на високому мурі, а лише невелику пілястру в мурі у тому місці, де вона мала б бути. Від вулиці Театральної фасад францисканського храму та частина будівлі монастирського корпусу підперті контрфорсами. План самого храму асиметрич-*

ний — на південному фасаді ризаліт має напівкруглу форму, характерну для апсид. У подвір'ї біля дерева позначено хрест. Крізь фарбу можна ледь відчитати планувальну схему монастирських будівель, яку додаємо окремо перерисованою у приблизному масштабі.

19. **Комплекс єзуїтського колегіуму** *має в подвір'ї круглу криницю (?) та невеличкий квадратний постамент, можливо, з фіґурою якогось святого. У Г-подібному корпусі, який прибудовано до монастиря вже за межами високого муру, у його південному крилі є засклеплений коридор-прохід у подвір'я, що йде паралельно до стіни апсиди храму.*

20. **Шпиталь з костелом Святого Духа:** *храм займав лише наріжну північно-східну частину великої, майже суцільно забудованої, ділянки. Невеликий двір залишався на південь від храму, і ще один вузький незабудований простір був під високим оборонним муром.*

21. **Кафедральний собор:** *тут бачимо, що костел, його територія та забудова кварталу об'єднані в один комплекс. Костельна територія від півночі та сходу оточена мурованою стіною. Брама розміщена лише на розі до ринкової площі. При брамі позначено, мабуть, криницю. Навпроти головного фасаду храму на території вулиці Театральної два довгі будинки, з'єднані між собою, паралельні. Біля них напис „Sieichs Banko".*

22. **Ратуша і середринковий квартал:** *прорис будинку ратуші розфарбовано у різних тонах. Таке різнотоноване зображення відповідає історичній інформації про кілька періодів розбудови ратушної будівлі. Можливо, наш план допоможе краще реконструювати розвиток цієї вагомої для Львова будівлі: № 2 позначає покриту темнішим тоном східну частину будівлі, № 3 — східну, але зафарбовану яснішим тоном частину, № 4 — довгу прибудову з північного боку, зафарбовану коричневим кольором, № 5 — довгу галерею на південному фасаді, № 6 — невелику частину ясно-помаранчевого кольору у північно-західному крилі будинку, № 7 — місце розташування ратушної вежі (на карті його позначено прапорцем у колі). У південно-західному крилі будинку позначено вхідні сходи.*

На кутах площі позначено лише три фонтани з водою: два у західній частині Ринку чорною фарбою, один у північно-східному куті — помаранчевою. Біля фонтану навпроти кафедрального собору, біля входу у ратушу, показано постамент з Лоренцовичівським левом (або, можливо, це пранґер). На схід від будинку ратуші розміщена велика будівля.

Середринковий квартал сформований трьома паралельними лініями забудови. Між кварталом і ратушею пролягає дещо ширша вуличка з ятками вздовж стін будівель. Біля будинків на ринковій площі № 8 та 10 на невеличкій віддалі від їх фасадної стіни розміщено дві невеликі будівлі.

23. **Комплекс Галицької брами** *та барбакану: Кравецька вежа позначена із засклепленим проходом по осі — нарисовано два тракти склепінь. У просторі шиї між двома мурами, що веде від барбакану до вежі, позначено дві хвіртки, які виходять на бастейний вал — на схід і захід. Мала вежа барбакану має неправильну овальну форму. Велика вежа барбакану уже розібрана. Її колишній контур позначений лише пунктирною лінією (!), як і місце мосту до брами в барбакані.*

На захід від брами на бастейному третьому поясі укріплень позначено спочатку п'ятикутну бастею, до якої перекинуто місток на трьох мурованих пілонах. У цьому місці добре збережений ще контрескарп третьої лінії.

24. **Комплекс монастиря отців кармелітів черевичкових** *займає досить велику територію на Галицькому передмісті. Монастир по всьому периметру оточений муром, який добре відчитується серед забудови. До північного прясла цього муру прибудовано три будівлі (зокрема, № 605, підписаний „К. К. о. Р. Amt“) з вузьким проходом між ними. Південне прясло монастирського муру поєднане з валом, за яким позначена фоса. На територію монастиря можна було потрапити через дві брами — одну з нинішньої вулиці Князя Романа, другу — з рогу муру на нинішній площі Соборній. Дуже цікавою з-під фарби проступає прорисована в олівці планувальна система головного монастирського корпусу, яку подаємо у нашому прорисі від руки. У центральній частині корпусу виділяється великий зал з двома хрещатими склепіннями та двома філярами у центрі. Неясно, що позначено на головному вході у монастирський корпус від вулиці Князя Романа. За хвірткою йде довге подвір'я, яке веде до входу у корпус. Це подвір'я з двох боків має муровані стіни, які по довжині розбиті симетрично на частини п'ятьма колонами чи постаментами (?). Вхідне приміщення до монастиря позначене також зального типу і перекрите одним хрещатим склепінням.*

25. **Монастир сестер ордену кармеліток босих** *з костелом Стрітення: монастир з усіх боків оточений мурованою стіною. При цьому утворено невелике закрите подвір'я перед головним фасадом комплексу. Друге подвір'я, уже велике за розмірами, повністю зайняте садом, у якому розбито великий партер з чотирьох кватир. До південної та північної монастирських стін притулено кілька будівель. Прохід у монастирському мурі показано лише з північного боку. Тут біля наріжника монастирської стіни позначено довгий міст на п'ять прогонів, які опираються на муровані широкі стовпи-філяри. Під мостом глибокий рів з потічком, що йде у напрямку до Королівського белюарду.*

26. **Монастир отців кармелітів босих:** *західний бік монастиря має ще збережений мур по всій довжині в обидва боки від храму. Східна частина монастирського муру має характерну оборонну форму „кліщів“ з напівбастіонами по кутах. Перед нею рів, за яким великий трикутний вал-равелін. Його позначено без оскарпування, лише як земляний вал. До храму з півдня прибудовано довгу будівлю. На південь від неї між будинком, що і нині стоїть на схилі пагорба, зображено ще один довгий будинок.*

27. **Монастир і костел отців тринітаріїв** *на вулиці Краківській: це комплекс монастиря, з'єднаного з чотирма житловими будинками на вулиці Краківській (межа між будинками № 64 і 65 є на плані в олівці, але не наведена в туші). Між тильними частинами будинків і корпусом келій є вузький довгий двір. Монастирська брама позначена між храмом і будинком № 64. Монастирське подвір'я прямокутне, у його північній частині міститься цікавий півциркульний виступ будівлі. На плані монастирського корпусу крізь фарбу можна відчитати план коридорів та місце проїзду у двір крізь південне крило монастиря.*

На місці, де сьогодні на розі вулиць Краківської—Вірменської маємо втрачені чотири будинки, показано чотири будівлі однакової ширини — № 139, 140, 141, 142.

28. Велику цінність для учених може становити аналіз **системи оборонних мурів** *і ровів довкола середмістя, які дуже детально нарисовані на карті. Подаємо їх стислу характеристику, поділивши на чотири відтинки.*

Західне прясло укріплень. *Показано наявність трьох ровів уздовж мурованих ліній укріплень. Третій неглибокий рів проходить біля фасадів забудови (лівий бік нинішнього проспекту Свободи). Через нього до входів у будинки поперекидувано містки. По всій довжині прясла аж до Краківської та Галицької брам показано контрескарп. Через Полтву до Єзуїтської хвіртки веде один мурований міст, позначений помаранчевим кольором. Далі через рів у міжмур'ї показано другий міст. Мости напевно були муровані, зі склепіннями, бо позначено їх без філярів, як це є в інших місцях карти. Фраґмент бастейного муру від дороги до хвіртки і до правої бастеї навпроти Низького замку вже розібрано. Також розібрано прясло між двома бастеями навпроти наріжної вежі замку. Крізь контрескарп і бруствер від русла Полтви у місці біля наріжної вежі замку зроблено випуск води у зовнішній третій рів. Подібно виглядає ситуація також у місці навпроти Зміїної бастеї. Вежа Єзуїтської хвіртки подана у плані неправильної форми. Від неї показано поворот оборонної стіни на захід до рогу монастирської будівлі (?). Одна з веж на високому мурі (на місці будинку сучасної віденської кав'ярні) показана як обмурована і захована за новішою будівлею (№ 336). На південно-західному розі високого оборонного муру усі вежі, за винятком однієї, показано невиразно, і тому неясно, де є прибудови до муру, а де властиво вежі.*

Північне прясло укріплень. *Варто подати характеристику рисунка високого муру, який зберігся тут майже на всій протяжності, за винятком невеликого розібраного фраґмента вище від Краківської брами. На карті вказано лінію високого муру, але позначено на ньому лише дві збережені вежі — найближчі вежі зліва та справа від комплексу Краківської брами. Решта не позначені. Цікаво те, що ці дві вежі зображені напівкруглими у плані, що цілком суперечить дотеперішнім уявленням дослідників. Також цікаво те, як позначено вузьку тупикову вулицю (переділену межами парцелей) між високим муром та забудовою тильного боку вірменського кварталу на східному відтинку прясла. Ця вуличка, постійно звужуючись, закінчується тупиком біля стін домініканського монастиря. Наріжну Римарську вежу прорисовано дуже виразно і показано на її плані двома перехресними лініями олівцем наявність склепінчастого перекриття. З боку подвір'я показано, що ця вежа має галерею (?).*

Низький оборонний мур показано як наявність шести напівкруглих веж, включаючи наріжну біля Римарської вежі. Зруйнованим позначено лише фраґмент муру біля стін домініканського монастиря. У міжмурному просторі вже появилося кільканадцять будинків. Будинок № 378 об'єднаний в одне ціле з вежею. Біля наріжної вежі у рові показано стовп. Можливо, це саме той відомий історичний стовп (з куркою?), який використовувався як місце стрілецьких вправ.

У третьому оборонному поясі частина скарпу вище Краківської брами уже розібрана, проте друга його частина прорисована дуже докладно і в деталях передає характер цього укріплення з невеликим бастіоном (п'ятта-форма) та великою спорудою Королівського белюарду на північно-східному розі міських укріплень. Белюард має високий надшанець.

Східне прясло укріплень. *Високий мур показано збереженим ще на всьому проміжку. Вежі позначено не всі — напевно тому, що вони оббудовані новими спорудами. Таким чином позначено будівлю вежі Руської хвіртки (виявлено лише вхід до неї по осі вулиці Руської). Цікавим є те, що тут позначено злам високого муру, який по-різному прилягає до лівого та правого боків вежі. Чомусь не позначено Мулярської вежі. Вежі Шевська та Поворозників показані на властивих місцях, але форму плану останньої нарисовано неточно.*

Низький мур: розібрано його фраґмент саме навпроти Руської вежі. Рів у цьому місці — між низьким муром та третьою лінією — засипано і влаштовано дорогу-виїзд із середмістя. Від колишнього мосту, який виходив з бастеї низького муру і вів через рів до зовнішньої брами у третій лінії, позначено лише збережені три широкі муровані філяри-опори. Позначено їх по ширині майже на розмір бастеї. Наріжна південно-східна бастея не показана. У місці Королівського арсеналу низький мур виступає ризалітом трохи у бік рову. Рів заповнений водою, незважаючи на те, що він уже перетятий насипом.

Третій оборонний пояс: Порохова вежа показана без покрівлі, але із замкненим контуром стін. Оскарпований лицевий бік валу збережено ще по всій довжині включно з обходом Порохової вежі, будівлею брами, невеликим бастіоном біля брами та великим круглим белюардом у південно-східному наріжнику. Контрескарп цієї лінії позначено лише на відтинку від сходів до костелу кармелітів босих та біля Порохової вежі. Від брами через рів до сходів кармелітського монастиря позначено три муровані широкі філяри-опори від колишнього мосту, дуже подібні до тих, що нарисовані через рів після низького муру від Руської хвіртки. Будівля брами видовжена зі сходу на захід і складається з двох частин, межа між якими показана олівцевою лінією приблизно посередині.

Південне прясло укріплень. *Високий мур позначено збереженим на всій протяжності, за винятком пролому на вулиці Сербській. Позначена лише одна напівкругла вежа у східній частині муру. До муру із зовнішнього боку на більшій частині його протяжности прибудовано будинки. Усі вони позначені коричневим кольором. Подібно прибудовано низку споруд до внутрішнього боку низького муру. Таким чином у міжмурному просторі утворилася нова, майже суцільно забудована зліва і справа, вулиця.*

Низький мур: позначено п'ять рівномірно розставлених веж. Мур позначено по всій довжині як збережений, а позначення свідчать, що будівлі прибудовані до нього, а не збудовані на розібраному мурі. Рів зовні низького муру ще не забудований, з потічком.

Третій оборонний пояс повністю збережений на всій протяжності, за винятком барбакану Галицької брами. З карти можна уявити орієнтовний профіль цього поясу, основу якого становив широкий вал з муро-

ваним зовнішнім скарпом. Скарпова стіна, напевно, була виведена вище майданчика валу. Навпроти саду монастиря бернардинів була розміщена напівкругла бастея. Нижче від Галицької брами, навпроти нинішнього початку проспекту Т. Шевченка, позначено п'ятикутну бастею. Рів зовні цього поясу позначено на всій його довжині, навіть у бернардинському саду. Лінія скарпу пряма, і лише при приляганні поясу до великої наріжної бастеї вона трохи заломлюється.

Прибудований до міських укріплень комплекс монастиря отців бернардинів також позначено з усіма його оборонними спорудами. Він оточений муром і ровом. На південному наріжнику — велика чотирикутна вежа, яка у плані виступає за межі стін. У місці прилягання оборонного монастирського муру до міської лінії вище від Галицької брами показано невелику вежу п'ятикутної форми.

Звернемо також увагу на інші цікаві деталі урбаністичного укладу міських територій.

Усередині середмістя на вуличці, що бігла від Кравецької вежі на схід уздовж високого муру, біля другого за порядком будинку (від його фасаду до високого муру на висоті, напевно, другого ярусу), було перекинуто місток або, може, це був висячий над вулицею прибудівок. Варто звернути увагу, що ця вуличка не показана загалом, як інші, а поділена на будинкові парцелі.

Друга, дальша від Ринку, половина нинішньої вулиці Сербської є ровом з потічком і перемурована з двох боків у межах кварталу.

На карті позначено костелик Чесного Хреста на площі навпроти Галицького барбакану. Біля входу у храм позначено, ймовірно, постамент з фіґурою. За костелом невелика площа, від якої виходить нинішня вулиця Князя Романа, що починається від будинку, підписаного „K. Ko. P. Amt" (№ 605). Біля нього через вулицю перекинуто дерев'яний хідник. За будинком лежить цілий квартал забудови кармелітського монастиря, оточеного зусібіч муром. Під південною стіною монастирського муру позначена подовгаста пляма рову з водою. Величенька водойма також позначена навпроти монастиря отців тринітаріїв, підписаного „Trynitaner", і костелу св. Миколая.

Дуже виразно позначено забудови пізнішого палацу Бесядецьких. Сама будівля палацу має посередині головного та тильного фасадів далеко висунутий ризаліт. За палацом — невеликий парк з криницею. Навпроти палацу дві великі будівлі, розміщені симетрично.

У кварталі на теперішньому проспекті Т. Шевченка на місці сучасного будинку № 23 розміщено цікавої форми пагорб, оточений з двох боків муром з хвірткою, з регулярним садом та ніби двома залишками загадкових будівель.

На Галицькому передмісті позначена відома з історичних джерел церква Богоявлення Господнього з цвинтарем. Вона розміщена навпроти сучасної вулиці К. Левицького та рогу трикутного кварталу. Її локалізація на карті не збігається з іншими картографічними джерелами того періоду. Тому слід звірити її розміщення з іншими картами, зокрема картою 1820 р.

Навпроти костелу св. Миколая і монастиря отців тринітаріїв позначено великий став. Територія монастиря з усіх боків оточена муром, включаючи великий сад. У східній частині саду міститься кілька

будівель. На центральній осі саду влаштовано довгу, обсаджену двома рядами дерев, алею.

Між вулицями В. Дорошенка та М. Коперника позначено великий обгороджений мурованою стіною сад монастиря сестер домініканок (Dominikanerin Garthen).

Неясно, яка будівля була властиво палацом на ділянці родини Потоцьких на вулиці М. Коперника. Чи палацом була велика будівля, розміщена на лінії вулиці (№ 15)? Чи палацом був невеликий довгий будинок з двома крилами, виділеними коричневим тоном, розміщений перпендикулярно до вулиці у глибині ділянки? Середня частина цієї будівлі позначена олівцем як ряд склепінь. Отже, найвірогідніше, що це була споруда павільйонного типу. Навпроти його головного фасаду був розпланований гарний регулярний парк з партерами в бароковому стилі, оточений зусібіч мурованою стіною. Або, можливо, палацом був великий квадратний будинок, розміщений з протилежного західного боку партерного саду (№ 16). На території Хорунщизни виділяється невеликий мурований палацик на обгородженій ділянці з ще трьома будівлями. Його підписано: „K. K: Beckerey", № 358. На його плані можна відчитати прорисований олівцем напівкруглий план.

Вулиця Зелена підписана як „дорога на Снятин". На її початку велику територію з лівого боку займає монастир домініканів з костелом (пізніша євангелістська кірха). На цій території позначено резиденційний будинок домініканів (№ 588). З правого боку вулиці на ділянці № 503 позначено помаранчевим кольором довгу будівлю з ризалітом на крилі.

Будинок на розі вулиці Фредра і проспекту Т. Шевченка має № 375. Будинок при дерев'яній церкві Богоявлення Господнього — № 404, палацик на місці правого боку забудови вулиці М. Грушевського — № 291. У правому верхньому куті карти позначено будівлю цегельні — Zigl. Schrüne.

За результатами аналізу можна зробити загальний висновок, що карта містить невідому донині інформацію з архітектури та планування окремих будівель і дільниць Львова. Окремі нариси планів та зображення планувальних схем будівель, благоустрою вулиць та дворів можуть прислужитися для глибшого вивчення архітектури Львова кінця XVIII ст., а також для ретроспективного аналізу попередніх стадій розвитку міста.

Карта має дуже велике значення для розкриття та уточнення історії палацових шляхетських комплексів у місті. Переважна більшість із них були розташовані на передмісті. Частина цих палаців збереглася донині переважно у перебудованому вигляді. На карті позначено ці палаци з прилеглими територіями та садами чи парками. Варто звернути увагу на об'єкти, позначені № 400, 401 і 374 (на сучасній вулиці Князя Романа), № 291 (на сучасній вулиці М. Грушевського), № 593 (на сучасній вулиці І. Франка), № 502 і 503 (на сучасній вулиці Зеленій), № 367, 368 (в ділянці сучасної вулиці К. Левицького), № 385 (на сучасній вулиці П. Римлянина; точно на місці позначеного тут палацика можна пригадати собі влаштоване у радянський час бомбосховище, мабуть, з використанням пивниць колишнього палацу), № 607 (палацу Бесядецьких), № 257 (палацу Семенських, мурований), № 305 з брамою на початку вулиці Зеленої, № 340 (на сучасній вулиці Пекарській), № 80 (на

сучасній вулиці Личаківській), № 6 (на сучасній вулиці М. Кривоноса), № 442 (на сучасній площі Старий Ринок), на початку вулиці В. Гнатюка, № 358 (К. К.: Beckerey) у ділянці сучасної площі С. Тудора.

На карті можемо також спостерігати певну принципову різницю у характері забудови Краківського та Галицького передмість. Краківське передмістя має щільну, густу забудову — на малих парцелях, без великих садів чи городів. Тобто тут забудова має типово середміський розпланувальний уклад. За цією схемою вгадується її давніше походження, а також відчувається характер занять осілих тут мешканців. Не викликає сумнівів, що це давня, власне міська, а не передміська територія.

Галицьке передмістя має більш розосереджений характер забудови. Парцелі тут більші за розмірами та оточені садами. Власне на цьому передмісті зосереджено переважну більшість шляхетських дворів та палациків.

Карта Й. Д. де Губера фіксує місто Львів у його середньовічному вбранні, яке зникло у наступні десятиліття. Маємо надію, що наш хоч і неповний аналіз карти дозволить привернути до неї увагу ширшого кола дослідників.

Микола БЕВЗ

НАЦІОНАЛЬНІ ДОМІНАНТНІ ОБРАЗИ АРХІТЕКТУРНО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Феномен пророцтва Тараса Шевченка для народу полягає у тому, що образно-символьно-знакова мова його творчости („поетичний космос")[1] прочитується на таких кодових рівнях людського світобуття: 1) релігійно-міфологічному; 2) етносоціальному; 3) побутовому. Багато національних та чужоземних дослідників творчости Т. Шевченка (М. Костомаров, Д. Чалий, Ф. Колесса, Г. Грабович, О. Забужко[2], Л. Плющ, С. Смаль-Стоцький, А. Єнсен, Г. Брандес та інші) звертали увагу на кодово-знаковий характер універсальних істин у його творах, які розкриті через світоглядні форми буття народу.*

Визначальним у творчості Т. Шевченка є поетичний образ[3] як носій продукуючого потенціалу — поетики. Первинний емоційно-настроєвий потенціал образу осмислюється через інформаційно-формотворчий потенціал завдяки пізнавальним можливостям поетичного мислення людини. Поетичне мислення можна означити як асоціативно-образно-символьну взаємодію між об'єктом і його образним сприйманням. Етнопсихічний „феномен поетичного мислення"[4] українців дає можливість сприймати образи на рівнях самовираження: інтелектуальному (семіотика), моральному (етика) та образному (естетика). Лірпизм спадщини Т. Шевченка, його архетипні мисле-, словообрази та тропи є фіксаторами первинного поетичного мислення[5], з якого постає світ речей, а та-

---

[1] Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка.— К., 1998.— С. 12—13; Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації.— Черкаси, 2003.— 376 с.

* Взаємопов'язаність поетико-міфологічного світовідчуття та християнського вчення в осмисленні дійсности зумовлена українською психологією. Наша культура належить до психологічного діонісійського типу, для якого характерне розкриття сокровенної суті речей, глибина, емоційне пережиття світу (Діонісій (друге обличчя „тілесного" Аполлона) символізує страждання через вічне оновлення у природі).

[2] Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу.— К., 2001.— С. 159.

[3] Поетичний образ етимологічно означає „продуктивний, продукуючий" образ, тобто той, хто здатний викликати, продукувати асоціативно-інтерпретативні образи в людській уяві (див., зокрема: Татаркевич В. Мистецтво: Історія стосунку мистецтва до поезії // Історія шести понять.— К., 2001.— С. 70—107).

[4] Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму.— К., 2000.— С. 223.

[5] Поетичне мислення визначене як найвища стадія формування на чуттєво-практичній основі предметного мислення. Див.: Тищенко К. Метатеорія мовознавства.— К., 2000.— С. 254.

кож генетичними носіями інформації про світ предметно-просторових форм[6].

Образи архітектурно-предметного середовища у творах Т. Шевченка, що розкриті через описи природи рідної землі, історично-леґендарну та побутово-фольклорну тематику, стають національно домінантними, а тому чинними і сьогодні для життєтривання народу. Образно-символьно-знакова мова архітектурно-предметного середовища у творчій спадщині Т. Шевченка є зрозумілою на всіх чотирьох рівнях традиційної соціальної структури: 1) виробники („люд хрещений", „народ убогий", „люди небораки"); 2) науковці і освітяни („шляхетного роду" люди); 3) воїни-герої („панове-молодці... запорожці", „козаки", „гайдамаки", „гетьмани"); 4) духовні провідники („пророк", „кобзар", „лірник")[7].

Давній соціальній структурі народу відповідали певні смисложиттєві міфологічні атрибути[8]*: ярмо і плуг є ознакою виробників, сокира — ознакою воїнів-героїв, чаша — атрибутом духовних провідників народу і носіїв знань: учених, освітян, „козаків-характерників". Ці архетипні символи у творчості Т. Шевченка осмислені як засоби досягнення свободи народу, а смисложиттєве призначення їх розкрито через антиномічні протиставлення:*

1) смисложиттєві атрибути ярмо[9] *і* плуг *виробників мали б відображати ременент виробника, його щоденне циклічне буття за законом плідности і подільности усього сущого (творити „рай тихий" — як матеріальна і духовна спадщина народу, „садочок насаджу" — це процес виховання нащадків працею), але стали символами зневоленого, „німого" буття в оселі („що добре ходите* в ярмі *[тут і далі виділено нами.— **Х. К.**] (чужому)", а тому „орють лихо, лихом засівають");*

2) смисложиттєві атрибути „добре вигострена сокира"*, *обосічні* „шаблюки", „ножі обоюдні" *воїнів-героїв символізують добровільне зречення від власної спадщини, цілеспрямований жертовний шлях боротьби за незалежність та гідність — „беріть ножі, освятили" і водночас розкриті як символ зневоленого духу: „не вас мені, сердешних, жаль... А тих, що бачать над собою* Сокиру *(чужу), молот" і для себе „кують кайдани";*

---

[6] Крамарчук Х. П. Культурологічні аспекти виявлення ознак „поетичного образу" в архітектурі // Вісник ХДАДМ „Мистецтвознавство і архітектура" (Харків).— 2004.— № 3.— С. 71—79.

[7] Тут і далі у лапках автор послуговується найбільш уживаними образними фразами мови Т. Шевченка. Див.: Шевченко Т. Г. Кобзар.— К., 1983; Словник мови Шевченка: У 2 т. / Скл. В. С. Ващенко, К. П. Дорошенко та інші.— К., 1964.— Т. 1.— 481 с.; Т. 2.— 566 с.

[8] Продум М. Нація золотих комірців. Психоінформаційна концепція України.— Тернопіль, 1994.— 168 с.

[9] Атрибут **ярмо** є символом прийняття іншого, пари. Порівняймо етимологічно іго — давньоіндійське jugam „іго, ярмо, пара, рід, покоління": Етимологічний словник української мови (далі — ЕСУМ): У 7 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні.— К., 1985.— Т. 2.— С. 289. На весіллі служить атрибутом молодої пари, міцного роду. Бо прийняття іншого є ігом, ярмом. В українській світоглядній мовній картині світу **атрибут ярма** осмислено-ідеалізований як прийняття друга, дружини — подружжя, у російській світоглядній мовній картині світу осмислений як супряга (безпосередньо впрягатися у ярмо) — „супружество".

* Архетип двосторонньої, двосічної сокири Labrum з острова Кріт у світовій культурі є символом лабіринту (звідси й назва Labrum → лабіринт). Сенсотворний зміст сокири — це проживання часу минулого — майбутнього у процесі складного шляху — боротьби між добром і злом.

3) смисложиттєве призначення чаші пророків — це Слово, „Божеє слово" (пісня), слава — суд — правда, яка доноситься до людей через кров як енергоінформаційний засіб — „живу", „добру, не чорну". Символічним відповідником чаші-ємности як мембрани-голосника у творчій спадщині Т. Шевченка можна вважати музичні інструменти „бандуру", „ліру". Атрибут чаші антиномічно розкритий як символ приниження та лицемірства — „довелось запить з московської чаші московську отруту".

Формовияв атрибутів можна ідеалізувати як геометричні моделі архітектурно-предметних просторів:

1) „ярмо" *— модель замкнутого простору кола-кліті;* „плуг" *— модель кута, ключа;*

2) „ножі обоюдні" *— модель двосічної сокири, а саме лінії двонапрямленого вектора руху — часу минулого і майбутнього;*

3) чаша *— модель півсфери — посудини, яку наповнюють словом Істини.*

Для сучасної структури соціуму онтологічно заданими і визначальними є певні ландшафтні простори у природі: 1) „на пагорбі", „на пригорі", „в долині", „коло річки" — місце проживання виробників, науковців і освітян; 2) „Великий Луг", „Холодний Яр", „глибокий байрак", „степ широкий", „дике поле", „синє море" — місцеперебування воїнів-героїв; 3) „високі", „найсвятії гори" — місцеперебування духовних провідників.

Відповідно до такого поєднання домінантами природно-структурованого простору стають: 1) Пригора — Пагорб — Гай — Долина — Ставок, *2)* Роздолля, *3)* Гора *як першообрази (архетипи) системи композиції архітектурно-предметного середовища;*

1) простір динамічно-об'ємний: „село", „кругом (хати) садочок", „верби і тополі в ряд", „хата-Рай", „палати" *— задається об'єктами (щільно поділеного / дискретного) природного простору „пагорби", „левади", „долина", „ріка", „гай предвічний", „діброва", „чистий ставок";*

2) простір векторний: „верствовий", „битий", „середохресний" шлях, „розпуття велелюдні", „майдани-стогни" *— задається гомогенними у природі просторами роздолля, степу, поля, „Дніпра ревучого";*

3) простір центрично-осьовий: „високі могили", „Церков-домовина" *— задається домінантним об'єктом ландшафту — „високі гори".*

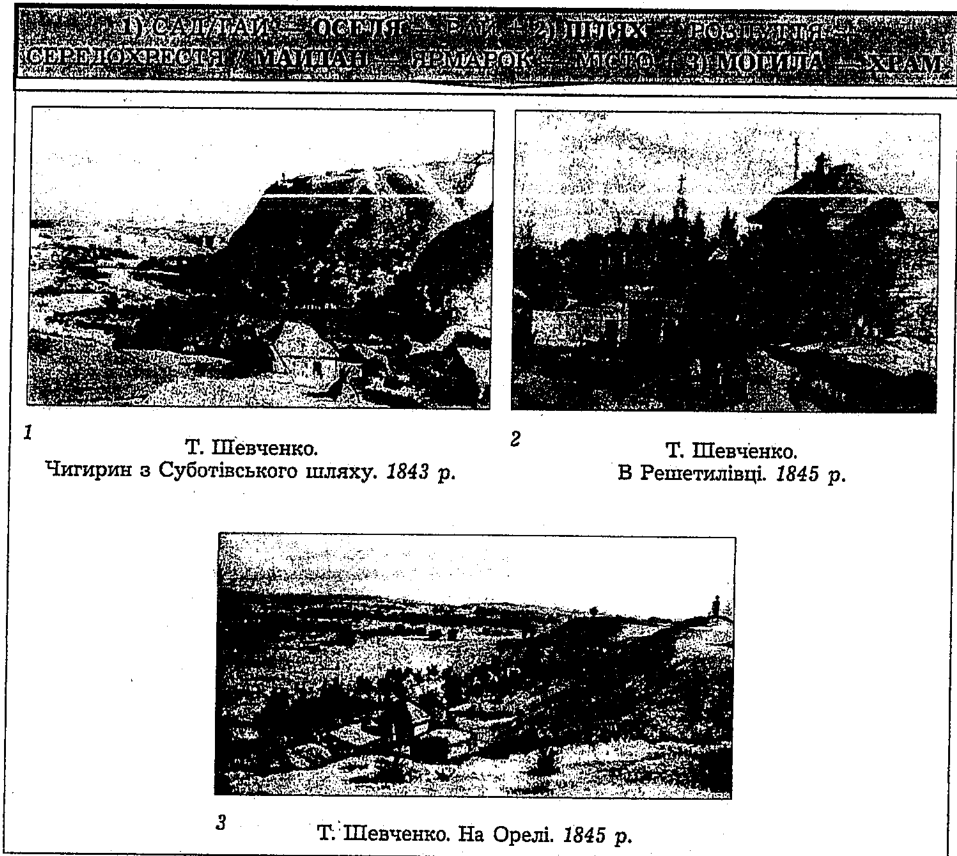
Отже, виявлені у творчості Т. Шевченка вербальні стереотипи ландшафтно-природного простору та архітектурно-предметного середовища онтологічно задані та взаємопов'язані і є визначальними у соціальній структурі етносу.

Переважаючим у душевному складі і мисленні українця є етико-інтуїтивно-інтровертне сприйняття дійсности і менш проявлена логіко-сенсорно-екстравертивна риса ставлення до світу. Ці етнопсихічні характеристики та природні форми рідної землі є чинниками впливу на структурну організацію архітектурно-предметного середовища, де вічними і сакральними символами в міфопоетиці Т. Шевченка простежуються три домінантні взаємопов'язані образи світобудови для збування призначення народу і кожної людини зокрема (див. Іл. 1).

Аналіз поетичних образів української народної архітектури в мистецьких творах Т. Шевченка[10] *проведено за сучасною в архітектурній*

[10] Владич Л. В. „Живописна Україна" Тараса Шевченка (про офорти письменника).— К., 1963.— 127 с.; іл.; Шевченківський словник: У 2 т.— К., 1976.

теорії методикою виявлення поетики. Іконологічний аналіз природних образів, соціальної структури народу і відповідно їх смисложиттєвих атрибутів дав змогу виявити три національні домінантні образи в системі композиції світобудови (див. Табл. 2.1—2. 3):*



1 Т. Шевченко. Чигирин з Суботівського шляху. *1843 р.*

2 Т. Шевченко. В Решетилівці. *1845 р.*

3 Т. Шевченко. На Орелі. *1845 р.*

1. Три національні домінантні взаємопов'язані образи світобудови в архітектурно-предметному середовищі

1) образ Гай / Сад — Оселя — Рай *є проявом етико-інтуїтивно-інтровертної риси українців, сформованої осілою землеробською культурою, де фраґмент світу (власна оселя) переживається як змістовна цілість Всесвіту у процесі одухотворення природного довкілля через поєднання реального з містичним, так зване Бого-природозлиття ет-*

* Під поетикою у предметній галузі архітектурі розуміють: 1) емоційно-настроєвий та інформаційно-формотворчий потенціал образу; 2) теорію формування „поетичного образу" і семіотичного аналізу творів мистецтва, що є проявом естетичного освоєння дійсности.

носія. Дискретний простір образу Гай / Сад — Оселя — Рай *формує поняття про відносність світу;*

2) образ Шлях — Розпуття — Середохрестя або Майдан[11] — Ярмарок — Місто, *а також образ* Могила[12] — Храм *є визначальними для менш проявленої ознаки ментальности, а саме логіко-сенсотворного екстраверта, який сформований мисливською та пастушо-кочовою культурою. Для цього типу світовідчуття характерні любов і рух у безкрає й Абсолютне, схильність до самопосвяти Безконечному*[13]. *Образ* Шляху — Розпуття — Середохрестя *та образ* Могили — Храму, *де в композиції образу переважають природні чинники, формує поняття про абсолютний світ.*

Виявлені три національно домінантні образи в архітектурно-предметному середовищі розкриті Т. Шевченком через власну специфічну знакову систему (див. Іл. 2). У Таблиці 1 представлені набори знаків домінантних образів архітектурно-предметного середовища, які утворені матеріальними чинниками довкілля: знаки природи, знаки людини-етноносія, знаки архітектури та побуту.

Три національно домінантні образи у творах Т. Шевченка сформовані певним кольоровим діапазоном. Емоційно-настроєвий потенціал переважаючої колористики в образі доповнює її ідейно-змістову характеристику. Образ Гаю / Саду — Оселі — Раю *асоціюється з білою фарбою („цвітуть сади, біліють хати", „в білій свитині", „світе ясний, світе тихий"), яка відображає психологічний стан чистоти, духовности, абстрагованости. Жовто-золотиста барва полів надає легкости, центричности композиції. Розтяжка зеленої барви відображає емоційно-настроєвий потенціал стану спокою, сердечности, журливости, замріяности і життєутвердження*[14]. *Отже, настроєвість поетики образу* Гаю — Саду — Оселі — Раю *емоційно полярна: весела-рясна-барвиста-грайлива та водночас журлива-сентиментальна-лірична-сердечна. Переважаюча сіра колористика образу* Шляху — Розпуття — Середохрестя *зображає статику та супокій сивого, давнього, сизого з відтінком сіро-голубого і характеризується стриманістю, розсудливістю. Сірість — це стан перед світанням, народженням кольорового спектра променя світла. Колористика образу* Могили — Храму *складається з синьо-фіолетової та чорної барв гори, що відображає психологічний стан зосередження. Синя та блакитна барви надають образу серйозности, глибини, суму і духовности, запрошують у безмежність і неземний світ.*

Поетика проаналізованих трьох образів розкривається через образно-символьно-знакову мову. Образ Гаю / Саду — Оселі — Раю *є носієм*

---

[11] *Майдан* (*царина — площа*) — стародавня могила, розкопана зверху, а також галявина, місце для гри, відходить до поняття молити — говорити ритуальні слова. Див.: ЕСУМ.— К., 1989.— Т. 3.— С. 361. Порівняймо: *площити* — „базікати, балакати, говорити, вигадувати", можливо, пов'язане з pleskati „плескати, ліпити язиком" (ЕСУМ.— К., 2003.— Т. 4.— С. 455).

[12] Старослов'янське *могила, гомила* → псл. *togyla* — *„купа"*, первісно „те, що стягнено в купу" (ЕСУМ.— Т. 3.— С. 493).

[13] Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа.— К., 1992.— С. 11—12.

[14] Фрилинг Г., Ауэр К. Человек — Цвет — Пространство. Прикладная цветопсихология / Пер. с нем.— Москва, 1973.— С. 42—49.

ПРИГОРА — ГАЙОЧОК — ДОЛИНА — **САД — ОСЕЛЯ — РАЙ**

1

Т. Шевченко. В Корсуні. *1839 р.*

2

Т. Шевченко. Селянська родина. *1843 р.*

РОЗДОЛЛЯ — **ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ**

3

Т. Шевченко. Казка. *1844 р.*
Із збірки „Живописна Україна"

4

Т. Шевченко. Катерина.
1842 р.

ГОРА — **МОГИЛА — ХРАМ**

5

Т. Шевченко.
Чумаки серед могил.
1846 р.

6

Т. Шевченко.
Видубицький монастир. *1844 р.*
Із збірки „Живописна Україна"

2. Три національні домінантні образи у структурі простору

Таблиця 1

Порівняння знакової мови національних домінантних образів світобудови в архітектурно-предметному середовищі (за творами Т. Шевченка)

	1) САД / ГАЙ — ОСЕЛЯ — РАЙ	*2) ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ*	*3) МОГИЛА — ХРАМ*
ЗНАКИ ПРИРОДИ	Пригора, гай, долина: 1) ВСЕСВІТ: „*блідий* місяць на ту пору“, „у Дніпра веселочка воду позичає“, „святеє сонечко“, „сонце гріло“, „*рожевая* зоре“, „Руна — божа мова“. 2) ВОДА: „озера з гаями“, „ставочок чистий“. 3) ЗЕМЛЯ: „на пригорі“, „пагорбі“, „в долині“, „сінокіс“, „левади“[15], „тополі на вигоні“. 4) ДЕРЕВА ТА РОСЛИНИ: „темний, зелений гай“, „зелена діброва“, „темний садочок“, „квітами повита“, „кругом широколистії тополі“, „садок вишневий“, „сад з пасікою та город, лани“, „лілея та королевий цвіт“, „уквітчана барвінком“, „пишається червона калина“, „явір молодіє“, „верболози й лози зеленіють“. 5) ПАРА ПТАХІВ: „та соловейко не затих“, „голубка“, „голуб“, „хлюпочуться качатонька... а качечка випливає з качуром за ними“.	Роздолля: 1) ВСЕСВІТ: *білолиций* місяць“, „*схід сонця*“, „*червоні зорі*“ (світила, що переходять дорогу людини). 2) ВОГОНЬ: „іскра“. 3) ВОДА: „Дніпр широкий“, „синє море“. 4) ЗЕМЛЯ: „шляхи, піски, горе“. 5) КАМІНЬ: „ви тяжкий камінь положили посеред шляху“. 6) ДЕРЕВА ТА РОСЛИНИ: одиноке дерево край дороги: „верба“, „калина“, „тополя“ (жіноча персоніфікація); три „явори“, три „ясени“ — фіксують три шляхи; „реп'ях“ — чортополох, „гнила колода“, „перекотиполе“, „як мак процвітає“. 7) ПТАХИ ЗГРАЯМИ: „галич поле криє“, „ой не клюйте, гайвороння, Чумацького трупу“, „сірі гуси в ірій, ірій по чотири, по чотири“, „гуси білі в ірій“, „а журавлі летять собі на той бік (додому) ключами“, „чайка з чаєнятами при битій дорозі“. 8) ЗВІРІ: „сіроманці вовки завивають“.	Гора: 1) ВСЕСВІТ: „*щербатий* місяць з-за могили“, „за горою *сонечко сідає*“, „*зоре вечірняя*, зійди над горою“. 2) ВОДА, ЗЕМЛЯ, ВІТЕР: „гора над рікою в чистім полі“, „гора серед степу широкого“, „гори стоять та сумують“, „могили з буйним вітром в степу розмовляють“, димтуман (диво). 3) ДЕРЕВА ТА РОСЛИНИ: „сон-трава вночі процвітає“ (символ снобачень, таїни, передбачень), „ой по горі роман цвіте“ (символ мрії, долі), „васильки та рута“, „верби похилі три братні могили вкрили“, „дівчина калину саджає“. 4) ПТАХ (ОДИНОКИЙ): „гора з соколом“, „орел чорний сторожем літає“, „орел виймає козакові очі“, сивий пугач-сич, що „застогнав на могилі“, „ворон на могилі з голоду кряче“. 5) ТВАРИНИ-ЗВІРІ: „у полі на могилі вовкулак ночує“ (персоніфікований воїн-вовк), отара ягнят, що пасуться, мекають, дзвонять дзвониками.
Значення знаків	Творять циклічну верть земного Раю (Рай з давньоіндійської — „дар володіння“, „спадщина“, що розуміється як щастя і доля[16]) — „неначе в Бога за дверима“.	Моління і просьба про відновлення гармонії у Світі.	Пробудити: „про давнє говорити“, а саме подати знамення — знання — правду.

[15] Левада означає „зрошена, узлита, освячена земля“. Див.: ЕСУМ.— Т. 3.— С. 206.
[16] Там само.— С. 550.

Продовження Таблиці 1

	1) *САД / ГАЙ — ОСЕЛЯ — РАЙ*	2) *ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ*	3) *МОГИЛА — ХРАМ*
ЗНАКИ ЛЮДИНИ-ЕТНОНОСІЯ	ПРЕДКИ: „Сивий дід бавить... своє маленьке внуча“, „дід і баба на призьбі вдвох сиділи“, „вчить внука-пузанчика чолом оддавати“. ГРОМАДА: „судня рада“, „через село весілля йде“, „вулиця“, „свято скрізь! Заплаче злодій, лютий злодій“, „на весілля і ми отарою прийшли“. ДІТИ: „бігали по улицях“, „І буде син, і буде мати, і будуть люди на землі“. МОЛОДЬ: „дівчата на улиці без неї співають“, „у неділю на вигоні дівчата гуляли, жартували з парубками“. РОДИТЕЛІ: „сидить батько кінець стола“ (на покутті), „мати молодая з своїм дитяточком малим“, „в сорочках білих під хатою сіли“.	СОЦІАЛЬНИЙ СТАН: 1) ТІ, „ХТО В ДОРОЗІ“: „кобзар-лірник“ та його „поважатий“ (дає пророцтво, закликає „і день і ніч плачу“); „святі мученики“, „чернець“, „черниця“, „каліки“ (прочанин, духівник, прошак, москаль-солдат або фізичне каліцтво); „неофіти“; „чумаки“, „гайдамаки“, дівчина, що переходить дорогу вповні або з пустими відрами (ідея формовияву коромисел є символом ярма-хреста людського), „край дороги чабан“ (дитина) з вівцями (грає, пасе, піклується); „кругом (кобзаря) хлопці та дівчата“. 2) НЕ ВІД СВІТУ ЦЬОГО: божевільний — виволанець — „юродивий“ (той, хто зійшов з кругу), „сліпа“ (носій укритого, прихованого знання); „відьма—вдова—сова“ (та, що відає, знає сокрите); „знахар—характерник—волхв“ (заворожує, запечатує, присипляє зло), „причинна“. 3) СКРИВДЖЕНІ І ЗАГУБЛЕНІ „У ЦІМ СВІТІ“, „ПРОГНАНІ НА РОЗПУТТЯ“: „голота“, „сирота“ (сірий); „байстрюк“ (нешлюбний); „покритка“. 4) ТІ, КОМУ ТРЕБА ВИСПОВІДАТИСЯ: „окаянний“, „грішник“, „чоловік-диявол“, „дурні та гордії люди“.	1) ЖЕРТВА-МИЛОСЕРДЯ ЯК ПРОЯВ БУТТЯ: „чабан вранці з сопілкою сяде на могилі“, кобзар співає — „Божеє слово“ — спів → молитва, „чумаки“, „гайдамаки“, каліка (прошак), „сиротина виллє сльози на могилу“, покинута дівчина — причинна, покритка („в неділеньку ходила виглядати на могилу“), гора — „купа козацьких вольних трупів“. 2) ПОКУТНИКИ: „ми тепер душі, а не люди“, ті, кого „не впускають у рай“, „дві тополі на самій могилі“ (персоніфікація „сестер чарівниць“), „удова трути зілля шукає“, вовкулака (зачарований, той, хто жде звільнення через упізнання); „темні люди“, що відкриють у собі світло. 3) ТІ, КОМУ ТРЕБА ЗГРОМАДИТИСЬ, ЗВІЛЬНИТИСЯ (свобода — етимологічно означає перебувати серед своїх): славетні люди, козаки підносять славу-волю, „велика громада“, „невольник-москаль“, „живою душею в Україні витай... розриті могили в степу назирай“, „нехай душа, як той ворон, літає та кряче“.
Значення знаків	Ідея плідности-подільности за родом своїм, „і талан і безталання — все від бога“. Відображення етико-моральних настанов спільноти (Рада, громада, толока).	Прийняття іга-ярма, а саме іншої людини, і страждання через неї або з нею. „Правди шукати“ — ходити понад шляхом. Діяння людини (роняння Духу) й ціна-відплата (сходження Духу Істини в людину).	Відбування покути, розмова душі — „темної комори“ з Богом. Отримання новини, яснобачення, об'явлення знань, пізнання відчуття свободи.

Закінчення Таблиці 1

	1) *САД / ГАЙ — ОСЕЛЯ — РАЙ*	2) *ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ*	3) *МОГИЛА — ХРАМ*
ЗНАКИ АРХІТЕКТУРИ	„Біліють хати“, „хата на помості“, криниця з вербою на горбку або у яру, „постіль пішли слати у комору“, „льох“, „вітряк з-за гаю“, став з млином, „Коворот=царина=ворота“ (при в'їзді чи виїзді з села).	„Корчма під вербою“, „шинок“ (жидівський), мальований стовп, „москалева криниця“ — криниця-журавель з хрестом (символ криниці-одинака), хутір.	„Могила“ — *„Церква-домовина“* („Малий *льох*“, „Великий льох“ — духовний сховок нації); вітряк на могилі; „спочивайте, сини мої, в глибокій оселі“, „на пригорі, ніби капличка, Козацька церква невеличка стоїть з похиленим Хрестом“.
Значення знаків архітектури	Організація зовнішнього простору для відбування кола Сварога — „вулиці“ і добового циклічного часу — функціонального „двору в воротах“. Збереження дару спадщини — Оселі — Раю.	Відображення міфологеми долі через 1) просторово-часову структуралізацію простору: дорога, міст, майдан, шлях, розпуття (горизонтальний напрямок); криниця (вертикальний напрямок). 2) зміни станів свідомости: корчма, шинок, рух возу	Фіксації центру світобудови — місця сходження, згромадження люду.
ЗНАКИ ПОБУТУ	Пасіка, „сволок із словами“, „віз“, „сім'я вечеря коло хати“, „під вишнею у холодочку моя єдиная сестра! ...неначе в Раї спочиває“. „Сотника поховали у леваді“.	„Розп'яття“ — Фігура — Хрест, „сірий попіл з іскрою“, „а в попелі тліє іскра вогню великого“ — огнище-костер є місцем відпочинку в дорозі.	Стежка-серпантин (спіраль). Хрест, „кам'яна баба“, „костер“ — первинно „купа кісток“; „на новому хресті хустку вітер розвіває“, „над козаками хусточки“, „насипана могила“ — „тризна“ (досипання могили + застілля (пити мед) + битва (жертва трьох трирічних тварин та жертовне скалічення людини).
Значення знаків побуту	Відображення правил-законів світотривання етносу, місцяперебування померлих предків.	Фіксація „петри“ — духовного осердя, підвалини бентежного і пристрасного душевного життя.	Фіксація історичного часу (епосуслави) народу в цивілізаційному аспекті: „Високі могили — твоя слава“.

ідеї освячення землі для плідности рослини, тварини, людини і також ідеї проявлення особистости людини у праці-творчості, що є культурою. Продукуючий, результативний потенціал поетичного образу базується на логічно-розмитому сенсотворному діапазоні понять, що характеризують ідейно-змістовий символ образу Гаю / Саду — Оселі — Раю: *„сонце гріло, не пекло.., молилось" — сіль /солод [життя „з хлібом і сіллю"] — „соловей" ↔ (етимологічно означає жовто-сірий або в народнопоетичному розумінні слово в'є, співає) ↔ „в гаю садочок насаджу" (поняття сад означає „садитися на землю") [гніздитися] ↔ оселка, „веселка" [коромисло-місток], „весна" — „веселість" — „весілля" [вулиця] ↔ „писанка", яйце, жовток — „жито" — „життя" — „жертва", „молитва" (молотити збіжжя та молити (убивати) тварину) [піч-покуть] ↔ „село" (зело — зелень) — „спориш" — спора — сперма, сім'я, осіменіння [подвір'я] ↔ плід („плем'я", „рід", „нащадок") [„комора"] ↔ корова (хлів), коровай, „хліб" — Гліб (етимолог. нащадок Бога) ↔ збіжжя (збожжя розуміється як зерно і худоба) [господарська частина подвір'я] — „кругом широколистої тополі" [обійстя — садиба].*

Т. Шевченко. Вдовина хата на Україні. *1843* р.

3. Руїна і дисгармонія образу

Руїна і дисгармонія образу Гаю / Саду — Оселі — Раю *виражена через такі образи архітектурно-предметного середовища*[17] *(див. Іл. 3): „ставок заріс осокою", місце зовуть „заклятим", „верба усохла", „барвінок хрещатий заріс богилою", „повсихали сади зелені", „в вікно неначе бабасова виглядає", „стежечка колючим терном поросла", „хата — пустка не топлена", „пустка край села набік похилилась", „погнили біленькі хатки", „у хаті вибите вікно", „сумують комини без диму", „дзвона вже давно не чуть в недільку святую", „в яру криниця завалилась", „покої не мазані", „сволок не митий" (мили запареними травами, що давало колір і запах дереву).*

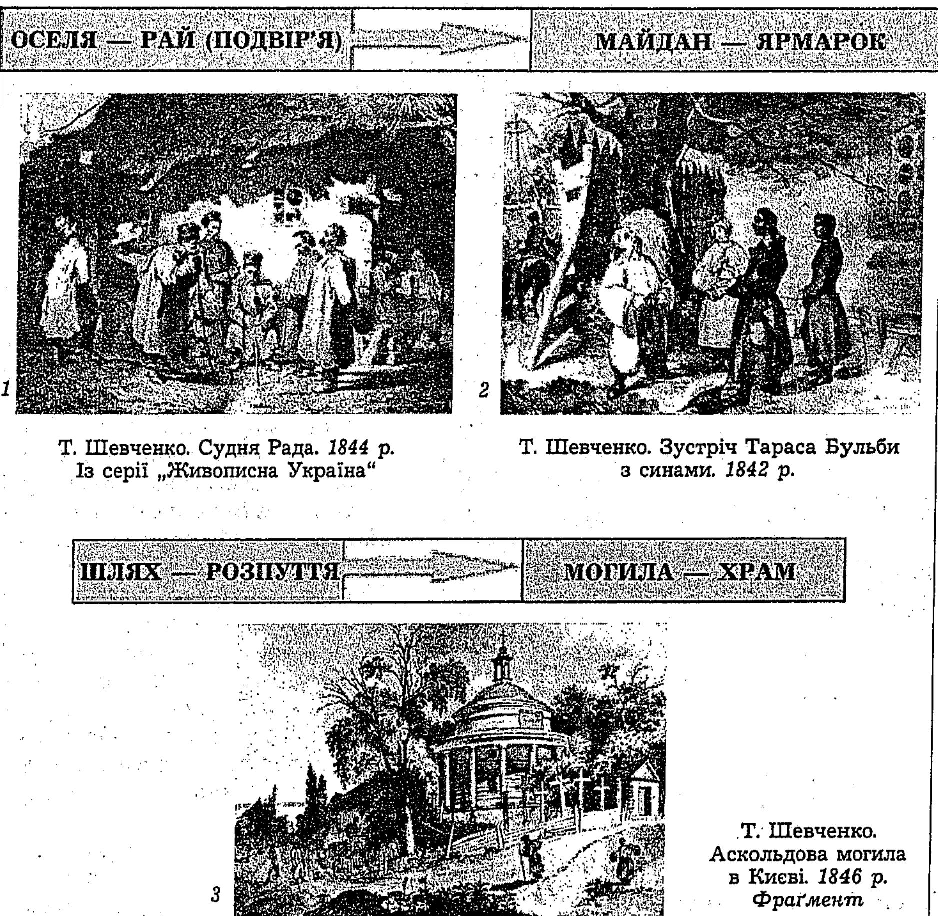
Дисгармонія образу характеризується втратою ідейного змісту символу, закладеного в цей образ. Наприклад, образ гаю[18] *ідейно потрактований як місце, де співають птахи та дівчата: „соловейко в гаї вес-*

[17] Див.: Шевченко Т. Г. Кобзар (вірші „Чума", „Утоплена", „Не кидай матері", „Невольник", „І виріс я на чужині", „Сотник").

[18] Слово *гай* етимологічно пов'язане з „ґоїти, оберігати, піклуватися" та асоціюється з давньоіндійським gāyati — „співати", місце, де співають птахи (Этимологический словарь: В 4 т. / Сост. М. Фасмер.— Москва, 1964.— Т. 1.— 562 с.).

ну зустрічає", закохані „воркують", а дисгармонія в образі виражена як „у гаю пташка не співає". Дисгармонійний образ вулиці змальовано як „на улиці невесело". Тоді образ вулиці[19] *втрачає первісний ідейний зміст весняно-літніх забав та календарно-ритуальних свят.*

Ідеальний образ Шляху *розкривається Т. Шевченком як не обміряний, не виміряний простір: „вести не битим, а добрим шляхом", „не верствової, а вольнії шляхи", „воля оксамитом шляхи стеле". Образ* Розпуття — Середохрестя *розкривається як місце, де подорожній залишається один зі своєю долею. На Іл. 4. 3 ідейний вираз образу* Розпуття —



4. Ідейно-змістові відповідники архітектурних і предметно-просторових форм у середовищі

[19] *Вулиця* з санскриту ululih, ululuh — голосно кричати, лементувати (ЕСУМ.— К., 1982.— Т. 1.— С. 439).

Середохрестя *розкрито через символ „ярма", ідейний зміст якого у прийнятті іншого, пари, і розкривається через знаки: коромисло дівчини, торбу й посох-соху подорожнього, через хрест та верстовий стовп. Дисгармонійний образ* Шляху — Розпуття — Середохрестя *проявлений через такі знакові аспекти, які характеризують недолю-лихо: „побий тебе сила божа на наглій дорозі", „заросли шляхи тернами", „розтяли Гонту начетверо, розвезли тіло і поприбивали на середохресних шляхах", „ходити манівцями" („за водою", „куди вітер віє", „перекотиполе"), „і кидають (одводять) на розпуття сліпого каліку (матір)", „з пустими відрами шлях перейти", „на розпуттях велелюдних (нікого немає)... і ніхто не бачить, не бачить і не чує".*

Ідеальний образ Могили — Храму *є носієм ідеї співу людей, молитви — жертви (етимологія поняття молитви розкривається через їжу рослинну (молотити зерно) та їжу тваринну (молить — убивати тварину). Жертва як милосердя є прояв буття цього світу, тоді як черствість, безжертовність — прояв небуття. Дисгармонійний образ* Могили — Храму *втрачає ідейний зміст згромадження вільного народу і наповнюється такими знаками: „розсипаються могили, високі могили", „начетверо (навхрест) розкопана, розрита могила", „не своє шукати", „розкопувать Великий льох".*

Т. Шевченко. Селянське подвір'я. *1845 р.*

Архітектурно-предметно-просторові форми щільно поділеного, дискретного простору образу Гай / Сад — Оселя — Рай *формують сімейно-родинний зовнішній простір і мають ідейно-змістові відповідники в образах* Шлях — Розпуття — Середохрестя / Майдан — Ярмарок — Місто *та* Могила — Храм, *які є визначальними у структурі соціально-культурного та суспільно-етнографічного просторів. Наприклад: подвір'я — призьба співвідноситься з каруселлю на майдані — ярмарку (див. Іл. 4).*

5. Ідейний вираз образу ПОДВІР'Я як природної верти дня і урожаю у знаку воза

Ідейний вираз образу подвір'я, двору[20] *у верті-згромадженні роду — рожаю — урожаю — зелені — зела — трави проявляється через знак воза (див. Іл. 5). Сенсотворний зміст поняття двору і в календарно-циклічному коловороті життя, в плідності і подільності за родом своїм, що розкривається через знаки: двір ↔ вулиця роду ↔ краяння короваю ↔ розстелляння верети ↔ множення зеленої трави ↔*

[20] Двір — з латинської dvars — ворота; іє. dhuor означає „простір, замкнений воротами, загорода" (ЕСУМ.— Т. 2.— С. 18).

загін для парування тварин (лелечкове подвір'я (гніздо), кошара (по-старослов'янськи мрекорій (двір) ↔ кошик (колиска) ↔ урожай, плід, сім'я, спора, спориш — спарений (цар-колос). Отже, образ подвір'я, двору є місцем, де сходиться родина, громада (див. Іл. 4. 1) і є символічним відповідником образу Шлях — Розпуття — Середохрестя *та образу* Майдан — Ярмарок — Місто, *де сходиться народ (див. Іл. 4. 1 — другий план), див. Іл. 4. 2).*

Образ льоху та комори *відображає ідею схову матеріального достатку.* Льох — *це скарбниця рослинного та тваринного світу (генотипу) рідної землі, а* комора — *скарбниця матеріально-духовної культури роду, а також майбутнього життя (зерна жита), тому доповнена знаком жінки — берегині життя (див. Іл. 6). Ідейний вираз комори мовою біології людини — це наповнення „жіночої" кліті генетичною інформацією (пам'яттю про рід), мовою природи проявляється у знаку зрілого зерна в коморі, а світською мовою — у знаках побуту. Образ* комори *метафорично осмислений Т. Шевченком „темна комора", як місце збереження потаємного людської душі, серця, і водночас як свічадо інтелекту — „костяна комора" (голова). Ідейний зміст скарбниці культури народу та його землі відображено в образі* льоху *(модель: яма) та в образі* комори *(модель: гора, кліть-стопа), які є відповідниками ідейного змісту символу образу* Могили *(„глибокої оселі") — Храму (модель: яма-гора) як ідеї духовного схову нації (див. Іл. 6).*

Т. Шевченко. Комора в Потоках. *1845 р.*

Т. Шевченко. Богданова церква в Суботові. *1845 р.*

6. Ідейно-змістові відповідники сховку матеріальної і духовної спадщини родини та народу

На Іл. 2 продемонстровані три національні домінантні образи у творчій спадщині Т. Шевченка, які формують простір для відбування призначення етносу. Ці три образи мають власний словообразний прояв у мовній картині світу (вербальні стереотипи); узагальнений і архетипний образи в народному орнаменті, які перекодовані як геометрич-

ні системи в архітектурі і осмислені як три перехідні часопросторові моделі цивілізаційного тривання етносу у Всесвіті (див. Табл. 2).

1) образ Гай / Сад — Оселя — Рай *виражений через модель колакліті, яка оперує засобами „маса — порожнина", котрі характеризуються тілесно-чуттєвою сутністю, статикою та емоційною живописністю. Просторово-часову структуру образу* Гай / Сад — Оселя — Рай *можна представити як гвинтову циліндричну спіраль циклічного міфологічного протікання часу етносу або точніше міфологічної статики позачасовости;*

2) образ Шлях — Розпуття — Середохрестя *ідеалізований як модель історично-епічного часу лінійно-векторної орієнтації дійового утвердження народу і зосібна окремої людини (доля людини і народу є міфологемою, яка структурує горизонтальну протяжність простору: двір, вулиця, дорога, міст, розпуття, шлях). Модель історично-епічного часу лінійно-векторної орієнтації базується на християнських засадах духовного шляху і оперує засобами „точка — векторна лінія", котрі формують каркасну сутність простору, його динамізм і напрямленість. Горизонтальну просторово-часову структуру образу* Шлях — Розпуття — Середохрестя *можна представити через плоску архімедову спіраль рівномірного руху, через модель динамічного хреста та трипільського меандру (безконечник) або так звану плоску клотоїдну спіраль**;*

3) образ Могила — Храм *розкривається через модель яма—гора і структурує вертикальну протяжність простору, поєднуючи засоби формування образу „маса — порожнина" та „точка — векторна лінія". Образ* Могила — Храм *відображає славу, духовний розвиток народу, його вертикальну просторово-часову структуру можна представити через конусну гвинтову спіраль.*

Образ Шлях — Розпуття — Середохрестя *та образ* Могили — Храму *є наявними сакральними центрами, що формують поняття при абсолютний простір і зорганізовують орієнтаційні напрямки руху в архітектурно-предметному середовищі для пізнання себе через вихід з „я" до Бога і є тими моделями в системі композиції світобудови, що фіксують кульмінаційний момент у долі людини: усвідомлення й поборення гріховної людської суті і повернення людини в* „предвічний гай", „вишневий" садок → Оселю → Рай *для циклічного збування за природно-космічною вертю.*

На прикладі аналізу образно-символьно-знакової мови творчої спадщини Тараса Шевченка можна зробити такий висновок: у виявленні трьох домінантних образів у структурі архітектурно-предметноого середовища та їх ідеалізації у національно-культурні моделі світобудови визначальними є:

— природно-ландшафтні чинники, які ідеалізовані як міфологічні архетипи, що диференціюють простір;

— соціальна структура етносу, яка базується на міфологічно-релігійних смислоżycттєвих атрибутах побуту (архетипах), котрі визна-

---

* Клотоїдна спіраль — форма її походить від етимології грецького слова κλώθω — „пряду" і богині долі Клото, яка пряде нитку життя.

Таблиця 2

Порівняльний аналіз ідеалізованих національних домінантних образів архітектурно-предметного середовища

ХАРАКТЕРИСТИКИ	*1) ГАЙ / САД — ОСЕЛЯ — РАЙ*	*2) ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ / МАЙДАН — ЯРМАРОК — МІСТО*	*3) МОГИЛА — ХРАМ*
1. Формотворчий архетип організації простору (за творами Т. Шевченка) та його графічна інтерпретація	„неначе ПИСАНКА село“, „посилаю тобі к Великодню замість ПИСАНКИ Хату“[21], „в гаю садочок розведу“, „в предвічному гаю поставлю хату“	„із ірію журавлі летять високо ключами“, „сірі гуси в ірій, ірій, по чотири, по чотири“, „чумаки версту проходять“	„Савур-могила“, „верби похилі три братні могили вкрили“
	• Яйце → *Писанка;* • Діброва—гай—сад → *Родовідне дерево у вазоні*	• Ключ птахів (дорога) → *„Журавлиний ключ“, „Чумацький шлях“*	• Гора з деревом життя → верба на горі
2. Моделі біологічного сферичного та вертикального росту живих систем у природі, які відображають „золоті пропорції“	Яйце — модель сферичного росту в природі	Спіральна мушля — модель сферичного росту в природі	Череп (Голгофа) — модель сферичного росту в природі
3. Просторова структура (за творами Т. Шевченка)	„Пагорб“, „долина“, „вольнії“, „веселії“ села, „кругом широколистії тополі“	„середохресні шляхи“, „три широкії зійшлися“, „вольнії, не верстовії“	„високії могили“, „найсвятії гори“, „насипана могила“

[21] Словник мови Шевченка.— Т. 2.— С. 66.

Продовження Таблиці 2

ХАРАКТЕРИСТИКИ	1) *ГАЙ / САД — ОСЕЛЯ — РАЙ*	2) *ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ / МАЙДАН — ЯРМАРОК — МІСТО*	3) *МОГИЛА — ХРАМ*
4. Геометричні системи в архітектурі (взаємодія простору і форми)	Сутність ТІЛО („МАСА — ПОРОЖНИНА“), ДИНАМІЧНО-ОБ'ЄМНИЙ ПРОСТІР	Сутність КАРКАСНА („ТОЧКА — ВЕКТОРНА ЛІНІЯ“), ВЕКТОРНИЙ ПРОСТІР	Сутність ЯДРО+КАРКАС, ЦЕНТРИЧНО-ОСЬОВИЙ ПРОСТІР
5. Моделі світобудови, відображені в елементах народного орнаменту	Онтологізм кола і сезонний поділ на периферії — відображає орієнтаційно-часову структуру, яка виражається через моделі: „кліть“, „стопа“, „засіяне поле“, „комора“, „ґанок“ знак плідности-потенції на стінах хат Ґанок	Дорога — S — лінія (безконечник) — розімкнутість простору, ритміка — символ вічности, хрест — ідея синтезу шляху (вертикаль та горизонталь) динамічний хрест ламаний, динамічний хрест	світове дерево (вертикальна ступеневість) Трикутник — дім буття

Закінчення Таблиці 2

ХАРАКТЕРИСТИКИ	1) *ГАЙ / САД — ОСЕЛЯ — РАЙ*	2) *ШЛЯХ — РОЗПУТТЯ — СЕРЕДОХРЕСТЯ / МАЙДАН — ЯРМАРОК — МІСТО*	3) *МОГИЛА — ХРАМ*
6. Національно-культурні образи, осмислені у моделях цивілізаційного тривання етносу у Всесвіті	Відображена міфологічна та календарно-побутова циклічність буття циліндрична гвинтова спіраль	Сформована епосом народу і виражається відцентровою, радіальною та лінійно-орієнтаційною схемою модель експансії точки у простір Архімедова спіраль відносного руху та розвитку в природі Клотоїдна спіраль, трипільський безконечник: „душа убога встала рано, напряла мало та й лягла одпочивать собі небога“	Сходження вгору, дорога до неба конусна гвинтова спіраль

чають призначення-талан людини і відповідно формують функціональний простір для її життєдіяльности;

— ідейний вираз образу, який розкривається через відповідну мову-код: міфологічно-релігійну, історико-леґендарну, побутово-фольклорну;

— тематична мова-код, котра сформована наборами знакових систем з природи, етноносія, української народної архітектури та побуту.

Образ є поетичним, коли має життєздатність у цьому етнографічно-географічному просторі і спрямований у майбутнє для утвердження народу як ідеальної спільноти. Сприйняття поетичного образу є можливим для того, хто дозрів мати його у серці.

Христина КРАМАРЧУК

СТОП'ЯТДЕСЯТИРІЧНИЙ ДОСВІД ІСТОРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДЕРЕВ'ЯНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ

Огляд вивчення історичних досліджень дерев'яної сакральної архітектури. *Досвід досліджень дерев'яних церков попередників свого часу і на різних наукових рівнях вивчали такі учені: до 1910 р.— Ф. Вовк*[1], *до 1919 р.— Д. Щербаківський (1921)*[2], *до 1914 р.— В. Січинський (1926)*[3], *до 1926 р.— М. Драґан*[4], *до 1927 р.— М. Голубець (1935)*[5]. *Цей досвід розглядали переважно при розробці конкретного завдання з дерев'яної сакральної архітектури, рідше він був окремим предметом дослідження**.

Короткий історіографічний аналіз публікацій до 1920-х рр. щодо походження українських дерев'яних церков зробив академік О. Новицький[6]. *Він ґрунтувався на невеликій кількості літературних джерел.*

З чеської літератури огляд досліджень дерев'яної архітектури Закарпаття до 1922 р. надав Б. Вавроушек[7]. *Стосовно походження триверхої церкви перегляд досліджень до 1937 р. зробив Ю. Бабій (1939)*[8].

Поза межами України масштабний аналіз праць попередників з історії архітектури України, в тому числі досягнень у вивченні дерев'яної архітектури до 1950-х рр., подав В. Січинський у своїй передмові до

---

[1] Волков Ф. К. Старинныя деревянныя церкви на Волыни // Матеріали по этнографіи Россіи / Под ред. Ф. К. Волкова.— Санкт-Петербург, 1910.— Т. 1.— С. 21—44.

[2] Щербаківський Д. Українські деревляні церкви (Короткий огляд розробки питання) // Збірник Секції мистецтв Українського наукового товариства в Києві.— К., 1921.— С. 80—82.

[3] Січинський В. Українське деревляне будівництво й методи його дослідження // Sbornik I Sjezdu slovanskych geografu a ethnografu.— Praha, 1926.— S. 361—366; його ж. Дзвіниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст.— Львів, 1925.— С. 30—33.

[4] Драґан М. Українські деревляні церкви. Генеза і розвій форми: У 2 част.— Львів, 1937.— Част. 1: Текст.— С. 1—11.

[5] Голубець М. Зарання дослідів над українським деревляним будівництвом // Записки ЧСВВ.— Львів, 1935.— Т. VI.— Вип. 1—2.— С. 70—80.

* Окремі дослідження досвіду вивчення дерев'яної сакральної архітектури присвятили Д. Щербаківський та М. Голубець.

[6] Новицький О. П. До питання про походження дерев'яної сакральної архітектури // Ювілейний збірник на пошану академіка Й. Багалія.— К., 1927.— С. 152—160.

[7] Vavroušek B. Cirkevni památky na podkarpatské Rusi.— Praha, 1929.— 22 s.— 272 fot.

[8] Бабій Ю. А. Бойківська церква (спроба підходу до питання повстання та розвитку архітектурних форм) // Мистецтво і культура.— 1939.— № 1.— С. 19—35.

„Історії українського мистецтва" (1956)[9]. *Двічі робив спроби розгляду праць попередників стосовно дерев'яних церков у 1975, 1987 рр. В. Кармазин-Каковський*[10]. *Хоч В. Кармазин-Каковський згадує праці П. Юрченка, С. Таранушенка, Г. Логвина, однак аналізу ні цих праць, ні інших до 1970—1980-х рр. він не подає; огляд літератури робить на виданнях до 1940 р. і на основі аналізу попередників.*

Незважаючи на те, що дерев'яна сакральна архітектура була широко представлена у фундаментальних працях „Нариси історії архітектури Української РСР", „Історія українського мистецтва", „Всемирная история архитектуры", аналізу праць попередників і досліджень діаспори та іноземних учених у них немає.

Ці питання не порушують й у пізніших наукових працях Г. Логвин, П. Юрченко, П. Макушенко, І. Могитич[11]. *Такий стан речей був пов'язаний з існуванням у радянський період певних застережень щодо вивчення сакральної тематики, які базувались на тому, що всі дослідження з цієї теми почалися у радянські часи і що українська архітектура тісно пов'язана з російською.*

Лише С. Таранушенку у своїй фундаментальній праці „Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України" вдалося розглянути досвід досліджень дерев'яної архітектури до 1960 р. При цьому через політичні мотиви він не розглядає досліджень російських учених В. Стасова, І. Грабаря та інших, які вважали, що українське дерев'яне сакральне будівництво похідне від російського. Дослідник лише наголошує, що в „цих виданнях віддається данина поваги російських прогресивних учених архітектурній спадщині братнього українського народу"; як і попередники, він не розглядає досвід досліджень представників української діаспори та закордонних авторів[12]. *У той же час на Заході деякі дослідники не тільки вивчають архітектуру на етнічних українських територіях, але й роблять спробу аналізу праць попередників.*

Польський учений Р. Бриковський, досліджуючи лемківську церкву, а пізніше всі українські дерев'яні церкви „на землях Речі Посполитої", робить аналіз літератури з цієї теми до початку 1980-х рр., при цьо-

---

[9] Січинський В. Історія українського мистецтва. Архітектура.— Нью-Йорк, 1956.— С. 5—8.

[10] Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви // Український католицький університет ім. Св. Климента Папи. Праці філософсько-гуманістичного факультету.— Рим, 1975.— Т. XII.— 308 с.; його ж. Архітектура бойківської церкви // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Історично-філософічна секція.— Нью-Йорк; Філадельфія, 1987.— Т. CCIV.— С. 17—158.

[11] Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки.— К., 1968.— 462 с.; його ж. Архітектура культових споруд (церкви і дзвіниці) // Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період).— К., 1957.— С. 208—231; Макушенко П. И. Народная деревянная архитектура Закарпатья: XVIII — начало XX веков.— Москва, 1976.— 98 с.; Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України.— К., 1970.— 191 с.; його ж. Дерев'яна архітектура // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1968.— Т. 3: Мистецтво другої половини XVII—XVIII ст.— С. 13—69; Могитич І. Р. Громадські споруди. Дзвіниці. Церкви // Гошко Ю. Г., Кіщук Т. П., Могитич І. Р., Федака П. М. Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст.— К., 1987.— С. 181—193, 206—236.

[12] Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.— К., 1976.— С. 12—16.

му свідомо оминає праці українських авторів[13]. *Поділ наукового поля на дві частини — як територіально, так і за різними методологічними підходами до однієї теми — давав протилежні результати, які потребують аналітичного огляду цих праць та їх оцінки.*

На початку 1990-х рр. почалися інтенсивні дослідження українського дерев'яного сакрального будівництва у Польщі, Словаччині й Україні, результатами яких є велика кількість публікацій. Їх аналіз та огляд не розроблені.

Література з української дерев'яної сакральної архітектури за 150 років у часовому і територіальному аспектах є великою, і в цьому немає нічого дивного, бо церкви стали предметом зацікавлености усіх країн, у яких після поділу земель опинились українські етнічні території. Це була зацікавленість не тільки мистецько-архітектурна, а й політична. Досвід історичних досліджень архітектури дерев'яних церков в Україні після Другої світової війни не був предметом спеціального зацікавлення. Те, що змогли зробити деякі вчені наприкінці XIX — на початку XX ст. стосовно вивчення досвіду історичних досліджень, було „забуте", а отже, невідоме вченим XX ст. та широкому загалові.

У наш час лише дослідник М. Гончаренко на основі досвіду історичних досліджень архітектури українських храмів за вибраними працями кінця XIX — початку XX ст. зробив їх огляд і узагальнення за цей період[14].

Аналітичний огляд історичних досліджень дерев'яної сакральної архітектури з глибоким аналізом вивчености того чи іншого питання ученими XX ст. не зроблений.

Сьогодні не відомі наші наукові здобутки у ділянці 150-річного дослідження дерев'яної сакральної архітектури країни, не висвітлено, що позитивного зроблено і що треба досліджувати у майбутньому та якими методологічними настановами треба користуватись, аби не повторити минулих помилок.

Генеза вивчення української дерев'яної сакральної архітектури. *Перші зацікавлення архітектурою та відомості про неї належать до моменту появи України на історичній арені. Нашим будівництвом цікавились грецькі письменники та мандрівники — Геродот, Діодор, Ксенофонт*[15], *арабські купці Ібн-Даст та Ібн-Фадлан; візантійські та західноєвропейські духівники, письменники та хроністи, зосібна Адам Бременський, Дітмар Мерзебурзький, Прокопій, Маврикій*[16]. *Одну з пер-*

---

[13] Brykowski R. Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986.— S. 24—29; його ж. Drewniana architektura cerkiewna na Koronnych ziemiach Rzeczypospolitej.— Warszawa, 1995.— S. 64—67.

[14] Гончаренко М. Досвід історичних досліджень архітектури українських храмів за вибраними працями кінця XIX — початку XX ст. // Архітектурна спадщина України.— К., 1996.— Вип. 3.— Част. 2: Питання історіографії та джерелознавства української архітектури / За ред. В. Тимофієнка.— С. 213—219.

[15] Krause J. H. Deimokrates // Hitte, Haus der alten Welt.— Jena, 1813.

[16] Голубець М. Зарання дослідів над українським деревляним будівництвом.— С. 70—84.

ших інформацій про язичницьке храмове будівництво східних слов'ян ми маємо від арабського письменника X ст. ал-Мас'уді у розділі „Повідомлення про будинки, шановані у слов'ян"[17].

Згадки про церкви, інколи з рисунками, також подають пізніші мандрівники по Україні — Гетеріс, Гекстгавзен, Вердум, Краттер та інші. Їхні описи зібрані і проаналізовані у працях О. Уварова[18] *та В. Січинського*[19]*. Особливе зацікавлення Україною виникло у XVII—XVIII ст. Тоді пильну увагу на церкви звернули Л. Міллер, Г.-Л. де Боплан*[20]*. Але найбільше зацікавлення українським сакральним будівництвом, зокрема дерев'яним, виявив Павло Алепський, який подорожував по Україні зі своїм батьком, антіохійським патріархом Макарієм у 1654—1656 рр.*[21]

У період розквіту українського штихарства від 1623 р. і до середини XVIII ст. українські церкви стають об'єктами уваги штихарів Афанасія Клирика, Прокопія, Никодима Зубрицького, Діонісія Сінкевича, Іларіона Мигури, Леонтія Тарасовича, Інокентія Мирського, Осипа Гочемського, які в мініатюрах і гравюрах досить точно передають нам сакральні споруди того періоду. Особливо цікавими є рисунки будов Києво-Печерської лаври 1661 і 1702 рр. Мазепині церкви І. Мигури 1706 р., рисунки головної церкви у лаврі, Почаївський монастир О. Гочемського, Крехівський монастир Д. Сінкевича. Цей період докладно проаналізував з позиції архітектури В. Січинський[22].

Небайдужість до сакральноого будівництва Галичини була причиною того, що мандрівники, художники XVII—XVIII ст. у гравюрах та рисунках зафіксували окремі церкви того періоду. Завдяки М. Ґруневеґу, Д. Сінкевичу ми маємо загальне уявлення про об'ємно-планувальні вирішення сакральних об'єктів цього періоду[23].

У 1830—1840 рр. з метою популяризації Галичини з'являється низка видань, що репрезентують її в образах та видах, у яких подано також зображення церков. Ці видання почалися з десяти зошитів Петра Піллера[24]*, Мацея Стенчинського*[25] *та збірки найгарніших і найколорит-*

---

[17] Ковалевский А. П. Ал-Мас'уди о славянских языческих храмах // Вопросы историографии и источниковедения в славяно-германских отношениях.— Москва, 1974.— С. 80; його ж. Абу-л-Хасан'Алі ал-Мас'уді // Антологія літератур Сходу / Відп. ред. В. І. Астахов.— Харків, 1962.— С. 445.

[18] Уваров А. С. Об архитектурѣ первых деревянных церквей на Руси // Труды II Археологического съѣзда в Петербургѣ.— Санкт-Петербург, 1876.— Вып. I.— С. 1—24.

[19] Січинський В. Чужинці про Україну.— Львів, 1991.— 93 с.

[20] Боплан Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнеться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн.— К., 1990.— С. 27—28.

[21] Алепський П. Подорож патріарха Макара // Життя і знання.— Львів, 1935.— Ч. 4—12; 1936.— Ч. 1—8.

[22] Січинський В. Архітектра в стародруках.— Львів, 1925.— 20 с., XXV іл.

[23] Ісаєвич Я. Мандри Мартина Ґруневеґа — маловідомий німецький опис України на переломі XVI—XVII ст. // Німецькі колонії Галичини.— Львів, 1996.— С. 33—42; Головацкий Я. Монастыри Юго-Западной Россіи вообще и Креховский монастырь.— Санкт-Петербург, 1865.— 15 с., ил.; Січинський В. Архітектура Крехівського монастиря по деревориту 1699 р.— Львів, 1923.— 24 с.

[24] Galicja w obrazach.— Lwów, [б. р.]— Zesz. I—X.

[25] Stęczyński M. B. Okolice Galicji.— Lwów, 1847.— 156 s. + 80 lit.

ніших околиць Галичини, зарисованих А. Лянґе, за якими П. Піллер виконав літографії[26].

Краєзнавчі та етнографічні альбоми, у яких також є зображення церков, появляються і на Східній Україні. Найціннішим з цього погляду є альбом лікаря Д. П. де ля Фліза[27]. *Підвищений інтерес до дерев'яного сакрального будівництва України в середині XIX ст. був обумовлений історичними чинниками, зокрема загальною атмосферою піднесення українознавства. Це був час переходу до капіталізму, пожвавлення національно-визвольного руху, панування у Європі, в тому числі і в Україні, ідей романтизму, на тлі яких розгорталося слов'янське відродження у мовознавстві й народознавстві.*

Перші поодинокі роботи, які засвідчили світові існування особливої сакральної дерев'яної архітектури Галичини, належать до середини XIX ст. Вони пов'язані з тим, що Галичина мала велику кількість дерев'яних церков, на які звернули увагу любителі мистецької екзотики. Відкривачем української дерев'яної сакральної архітектури, зокрема галицької, був урядник Львівської пошти А. П. Вольфскрон, який 1858 р. опублікував у „Звідомленнях Віденської комісії охорони пам'яток мистецтва і старовини" статтю „Про деякі дерев'яні церкви Моравії, Шлеська й Галичини"[28]. *За ним доктор Ф. Гаас у 1866 р. подає окремі відомості про дерев'яні церкви Закарпаття*[29].

Наприкінці 1860-х рр. повідомлення про галицькі церкви з'являються у часописі „Слово" у рубриці „Новинки"[30] *та в Літературному збірнику Галицько-Руської Матиці. Дослідник В. Площанський з 1867 р. подає нотатки про церкви у селах Вівня, Волоща, Опорець, Лавочне, Тернавка, Корчин, Хитар, Кальне, Тухолька, Плав'є, Орявчик, Тисовець, Славсько та інших*[31]. *Через „Звідомлення Віденської комісії охорони пам'яток мистецтва і старовини" світ у 1860—1870-х рр. дізнається про те, що знищене у Західній Європі дерев'яне сакральне будівництво існує в Галичині, де на початок XX ст. було 2345 пам'яток церковної архітектури*[32].

Першим поважним дослідженням галицької старовини взагалі й українського дерев'яного будівництва зокрема був історик і етнограф

---

[26] Zbiór najpiękniejszych i najinteresownejszych okolic w Galicyi / Rysował A. Lange.— Lwów, 1823.— 27 tabl.

[27] Фліз Д. П. де ля. Альбоми.— К., 1996.— Т. 1.— С. 71, 135, 138—140.

[28] Wolfskron A. L. Über einige Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien // Mittheilungen der K. K. Central Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.— Wien, 1858.— N 4.— S. 85—92.

[29] Haas F. Holzkirchen im nordosten Ungarhs // Mitteilungen der Zentralkomission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler.— Wien, 1866; його ж. Die Holzkirchen im Bisthume Szathmar // Mitteilungen der K. K. Central Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler.— Wien, 1866.

[30] Слово.— 1868.— № 25: Церква у селі Черчик Яворівського району; Там само.— № 85: Церкви у селах Крушельниця, Підгірці Стрийського району; Там само.— 1871.— № 89: Церква у селі Яблунівка Буського району.

[31] Площанский В. О монастырях и церквях Дрогобычиских // Научно-литературный зборник Галицко-русской Матицы.— Львов, 1867.— С. 179—187; його ж. Некоторые села Галицкой Руси // Литературный сборник, издаваемый Обществом Галицко-русской Матицы.— Львов, 1870.— С. 31—88.

[32] Януш Б. Інвентар деревляних церков Галичини.— Львів, 1917. Рукопис // Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 218, арк. 218.

Я. Головацький, який „звернув увагу на розвинутий архітектурний стиль у церковному будівництві, що перш за все виразився в будуванні дерев'яних церков". „Під впливом невідомих нам зразків,— вказує Я. Головацький,— з бігом часу витворився особливого роду стиль церковного будівництва, що вдомашнився в Галичині, стався традиційною спадщиною українського народу"[33]*. Саме Я. Головацький започаткував першу хвилю наукових праць, яка ознайомила світ з існуванням цінних сакральних об'єктів у Карпатах. Початки наукових студій церков припадають на 70—80-ті рр. XIX ст. Переважно їх вивчали іноземні дослідники, які публікували результати своїх дослідницьких пошуків у закордонних виданнях.*

До цієї хвилі належать насамперед праці І. Шараневича (1871), Й. Лепковського (1872), у яких подаються описи деяких церков Закарпаття та Галичини*[34]*.*

У той час проявляється інтерес до українського сакрального будівництва і в російських учених — О. Уварова (1871), Л. Даля (1874, 1876), Ф. Білоуса (1877), які оцінювали його по-різному[35]*.*

Упродовж 1880—1890 рр. зростає зацікавлення дерев'яною сакральною архітектурою, з'являються праці, присвячені галицьким[36] *(В. Мисковський, 1880) і буковинським церквам*[37] *(А. Ромсторфер, 1891, 1899), походженню дерев'яної сакральної архітектури (Г. Осовський, 1886). Тогочасні дослідники дійшли висновку, що без вивчення окремих церков неможливі ніякі гіпотези щодо всього українського сакрального будівництва. Об'єктами дослідження Е. Солецького, В. Дідушицького, Ю. Захарієвича, М. Ковальчика були церкви св. Юрія та Чесного Хреста у Дрогобичі, церква св. Юра у Роздолі*[38]*. Зацікавленість церквами у той період була досить велика. Їм присвятили спеціальні випуски серії „Пам'ятки мистецтва" у Польщі*[39]*.*

---

[33] Головацкий Я. Об изслѣдованіи памятников русской старины, сохранившихся в Галиціи и Буковинѣ // Труды I Археологического съѣзда в Москвѣ.— Москва, 1871.— С. 219—242.

* Й. Лепковський написав найстаршу польську монографію з історії світового мистецтва.

[34] Szaraniewicz J. Kritische Blicke in die Geschichte der Karpathen-Völker.— Lemberg, 1871; Łepkowski J. Sztuka. Zarys jej dziejów.— Kraków, 1872.— S. 161—177.

[35] Уваров А. С. Об архитектурѣ первых деревянных церквей на Руси.— С. 1—24; Даль Л. Трехглавые церкви // Зодчій.— 1874.— Ч. II.— С. 139; його ж. Древнія деревянные церкви в Россіи // Там само.— 1876.— С. 78; Бѣлоус Ф. Церкви русскія в Галиціи и на Буковинѣ.— Коломыя, 1877.— 184 с.

[36] Myskowsky V. Holzkirchen in den Karpathen // Mitteilungen der K. K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler.— Wien, 1880.— Bd. 6, Heft 2.— S. XXVI—XXIX.

[37] Romstorfer A. Moldauisch-byzantinische Baukunst.— Wien, 1896.— 10 Taf.

[38] Solecki E. L. Nasze budowie pamiątkowe w Galicyj: Cerkiew św. Jura w Drohobyczu (z litografią tejżą) // Rocznik Samborski G. Kohna VII.— Przemyśl, 1882; Kowalczuk M. Drewniane cerkwie w Drohobyczu i Rozdole // Zabytki sztuki w Polsce.— Lwów, 1885.— Zesz. 2; Dzieduszycki W. Budowe drewniane na Rusi // Przegląd Archeologiczny.— Lwów, 1883.— Zesz. I.— S. 11—17; його ж. Fara Łacińska i cerkiew św. Jura w Drohobyczu // Там само.— Zesz. 2.— S. 11—17.

[39] Zabytki sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy wydziału budownictwa c. K. szkoły politechnicznej we Lwowie / Pod przewodnictwem prof. J. Zacharjewicza.— Zesz. 2.— 23 s., 8 s. il.

Треба відзначити, що статті Е. Солецького, а згодом М. Ковальчика відіграли в історіографії галицької дерев'яної архітектури помітну роль. Вони підштовхнули до вивчення інших об'єктів сакральної архітектури, послужили основою певних теорій щодо генези та розвитку української дерев'яної сакральної архітектури. Польський граф В. Дідушицький, який недооцінений як учений до сьогодні, у той час цілою низкою своїх статей зумів захопити не тільки галичан, а й інші народи скарбами дерев'яного будівництва цього краю[40]. *„Невідоме сакральне мистецтво", яке найкраще збереглося у Галичині, притягувало багатьох учених далеко поза межами Галичини.*

У той період українська дерев'яна церква стає об'єктом зацікавлености російських учених В. Стасова (1886), В. Суслова (1889), Я. Смирнова (1900), В. Нарбекова (1903). Початок XX ст. відзначився тим, що дерев'яне сакральне будівництво стало предметом студій українських мистецтвознавців, етнографів, археологів, фольклористів О. Новицького (1899—1903), Є. Сецинського (1904, 1907), Г. Павлуцького (1905, 1906, 1909), В. Щербаківського (1906, 1910), Б. Карповича (1905), Ф. Вовка (1910), М. Біляшівського (1912). У 1910-ті рр. дослідження українського дерев'яного сакрального будівництва проводили польські учені: Т. Обмінський (1914), Т. Спісс (1912), В. Фішер (1912), Т. Мокловський (1914); російські: О. Уваров (1910), М. Красовський (1917); українські: О. Новицький (1914), Д. Антонович (1910, 1913), В. Кричевський (1914), В. Щербаківський (1914); М. Шумицький (1913, 1914), М. Зубрицький (1916), Ф. Шміт (1919), Б. Карпович (1911, 1913, 1917), М. Голубець (1916), І. Свєнціцький (1915), А. Варяніцин (1913)[41]. *Часопис „Ziemia" на своїх сторінках, починаючи з 1912 р., вміщує фотографії галицьких церков*[42]. *Екзотичність карпатської церкви привертала увагу навіть герцогів, які відвідували Українські Карпати, фотографували і публікували їх у західноєвропейських часописах*[43].

У 1920-ті рр. найбільш продуктивними щодо кількости публікацій про дерев'яне сакральне будівництво Галичини і участи у його вивченні необхідно вважати вчених А. Лушпинського (1920), Д. Щербаківського (1921, 1926), М. Голубця (1922), Д. Антоновича (1923, 1925, 1926), В. Січинського (1923—1928), О. Новицького (1927), Б. Карповича (1926).

Вивченням українських дерев'яних церков також займались: в Австрії — Й. Стржиґовський (1929), у Чехії — Ф. Заплентал (1923, 1924), В. Залозецький (1923), Б. Вавроучек (1929), А. Странський (1923, 1925, 1926, 1928), Й. Зігмунд (1923). Дерев'яні церкви Карпат у 1920-ті рр. демонструвалися на виставці у Празі[44]. *На початку XX ст. було висунено най-*

---

[40] Dzieduszycki W. Budowe drewniane na Rusi.— S. 11—18. Він своїми коштами та заходами реставрує церкву св. Юрія у Дрогобичі (Dzieduszycki W. Fara Łacińska...— S. 6—15).

[41] Вар-ъ А. [Варяницин А. М.] Деревянное сакральное зодчество Украины и стиль барокко // Украинская жизнь.— 1913.— № 12.— С. 31—41.

[42] Dzwonnica w Starem Siole, pow. Bobrecki / Fot. A. Meissner // Ziemia.— 1913.— N 29.— S. 482; Fiszer W. Przyczynek do wiadomości o cerkwiach drewnianych w okolicach Lwowa // Там само.— 1912.— N 12.— S. 192—193.

[43] Georg I. Ruthenische Holzkirchen // Monatshefte für Kunstwissenschaft.— 1915.— Heft 11.— S. 393—395.

[44] Millautz J. Dievěná architektura od Uzoka do Jasiny // Katalog vystavy „Umění a život Podkarpatske Rusi".— Praha, 1924.— S. 71—76.

більше гіпотез щодо генези церкви. Церкви „стали не тільки об'єктами вивчення вітчизняних і зарубіжних дослідників архітектури та мистецтва, але особливо цінними й оригінальними експонатами дерев'яного будівництва, за якими „полювали" як місцеві етнографічні музеї, так і сусідніх держав"[45].

Дослідження багатьох учених дали змогу вперше Д. Щербаківському (1921), а далі В. Січинському (1925) зробити огляд цих досліджень, а також підготувати базу для майбутніх фундаментальних праць.

Перший часовий провал у вивченні сакральної дерев'яної архітектури припав на 1930—1940 рр. За цей час на основі попередніх досліджень появляється найбільш ґрунтовна робота про українські дерев'яні церкви М. Драґана (1937)[46], *польський етнограф Р. Рейнфус (1935, 1939)*[47] *провадить дослідження лемківської та бойківської церков.*

У період 1940—1950 рр. виходять друком лише поодинокі праці з цієї теми[48]. *Необхідно вказати, що в умовах відсутности Української держави після Другої світової війни дослідження церков велось і поза теренами українських етнічних територій — у Європі та Америці*[49].

1956 р. вийшла „Історія української архітектури" В. Січинського з такими словами у передмові: „Оце саме виходить у світ Історія української архітектури, як перший том Історії українського мистецтва, але виходить не в СССР, але в Сполучених Штатах Америки!"[50] *Її вихід спонукав спочатку до написання „Нарисів історії архітектури Української РСР" (1957), а пізніше „Історії українського мистецтва" (1966—1970). Плідним у ділянці вивчення дерев'яної архітектури був період кінця 1960-х — 1970-ті рр. Саме тоді з'явились фундаментальні праці П. Юрченка (1970), С. Таранушенка (1976), Г. Логвина (1968, 1973), П. Макушенка (1976).*

У 1980-ті рр. в радянській Україні відзначається спад стосовно вивчення сакральної архітектури, що було пов'язано з політичними обставинами у державі. У той час з'являються лише епізодичні праці, окремі статті. До того періоду необхідно віднести працю П. Магочі та Ф. Запленталa „Holzkirchen in der Karpaten", яка була надрукована 1982 р. в Австрії і написана на матеріалах 1920-х рр.[51]

Нова хвиля досліджень української дерев'яної сакральної архітектури почалася у середині 1990-х рр. У науковому плані щодо кількости

---

[45] Тарас Я. Лемківська сакральна архітектура // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: У 2 т.— Т. 1: Матеріальна культура.— Львів, 1999.— С. 296.

[46] Драґан М. Українські деревляні церкви...— Ч. 1; Ч. 2: Ілюстрації.— XVI + 135 + 2 табл.

[47] Reinffus R. Budownictwo ludowe na zachodniej Łemkowszczyźnie // Lud.— Warszawa, 1935.— T. XXXIII.— S. 83—112; його ж. Ze studijów nad kulturą materialną bojków // Rocznik ziem górskich.— Warszawa, 1939.— S. 238—279.

[48] Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII—XIX ст).— К., 1949.— 133 с.; Макушенко П. И., Петрова З. Д. Народная архитектура Закарпатья.— К., 1956.— 162 с.

[49] Січинський В. Історія українського мистецтва...— С. 85—113; Дерев'яна архітектура Українських Карпат / За ред. І. Гвозда.— Нью-Йорк, 1978.— 277 с.

[50] Січинський В. Історія українського мистецтва...— С. 8.

[51] Magocsi P. R., Zaplental F. Holzkirchen in der Karpaten.— Wien, 1982.— 176 S., 247 F.

наукових монографій, видань та рівня наукової продукції першість належить польським і словацьким ученим. Тільки за останні п'ять років видано понад десятки монографій та збірників про церковне будівництво Галичини. Ці праці присвячені лемківській дерев'яній архітектурі[52]*, церквам Перемишльської єпархії*[53]*, Холмській і Перемишльській єпархіям*[54]*, дерев'яним святиням Білосточчини і Підляшшя*[55]*, розробці загальних питань генези і розвитку Української церкви*[56] *конкретного реґіону*[57]*, статистиці і структурі Греко-Католицької і Православної Церков у межах Речі Посполитої до першого поділу Польщі (1772)*[58].

На відміну від Польщі і Словаччини, у незалежній Україні дослідження українського дерев'яного сакрального будівництва почалися у середині 1990-х рр. Ведуться вони повільно, здебільшого ентузіастами, часто видаються власним коштом та за рахунок фундацій. У 1995 р. вийшли друком невеликі праці І. Могитича „Нариси архітектури української церкви" та Р. Сулика „Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини (З альбомів М. Драгана)"[59]*. Своє бачення церковного будівництва Західної України представив патріарх Димитрій*[60].

Здебільшого дослідження спрямовані на вивчення певної групи церков. Вони присвячені церквам Стрийщини[61]*, Сколівщини*[62]*, Жовківщини та Рогатинщини*[63]*, церквам українців Румунії*[64]*, Молдови*[65]*, Перемишльській та Холмській єпархіям*[66]*, церквам Закарпаття*[67]*, Лемків-*

[52] Sopliga M. Perly lúdovej architektúry.— Presov, 1996.— 128 s.; Božová J., Gutek F. Drevené kostóliky v okoli Bardejova.— Bardejov, 1997.— 192 s.

[53] Kryciński S. Cerkwie w Bieszczadach.— Pruszkow, 1995.— 195 s.; Muzyk Z. Cerkwie: Przewodnik po Beskidzie Sądeckim i zachodniej części Beskidu Niskiego.— Nowy Sącz, 1998.— 80 s.; Sztuka cerkiewna diecezji Przemyskiej // Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25—26 marca 1995 r.— Łańcut, 1999.— 364 s.

[54] Lubelszczyzna.— Lublin, 1996.— N 2.

[55] Pokropek M. i W. Tradycyjne budownictwo drewne w Polsce. Cz. 1: Budownictwo sakralne: Cerkwie, molemy staroobrzędowców, bożnice i meczety.— Warszawa, 1996.— 101 s.; il.

[56] Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...

[57] Kurek J. Sacrum i mentalność w kształtowaniu świątyń kościoła wschodniego na przykładzie drewnianych cerkwi województwa Przemyskiego. Seria architektura.— Kraków, 1997.— 175 s.

[58] Kołbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne.— Lublin, 1998.— 458 s.

[59] Могитич І. Нариси архітектури української церкви.— Львів, 1995.— 48 с.; Сулик Р. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини (З альбомів М. Драгана).— Львів, 1995.— 113 с.

[60] Димитрій Патріарх. Церковне будівництво Західної України.— Львів, 1998.— 68 с.

[61] Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині.— Львів; Стрий, 1993.— 122 с.

[62] Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура // Сколівщина.— Львів, 1996.— С. 249—274.

[63] Слободян В. Жовківщина. Т. 5: Історико-архітектурний нарис церков.— Львів, 1998.— 186 с.; його ж. Храми Рогатинщини.— Львів, 2004.— 251 с.

[64] Слободян В. Церкви українців Румунії.— Львів, 1994.— 111 с.

[65] Тарас Я. Дерев'яне сакральне будівництво Молдови // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— 1997.— № 6.— С. 44—52.

[66] Слободян В. Церкви України. Перемиська епархія.— Львів, 1998.— 863 с.; його ж. Церкви Холмської єпархії.— Львів, 2005.— 560 с.

[67] Сирохман М. Церкви України. Закарпаття.— Львів, 2000.— 879 с.

щини, Гуцульщини, Покуття, Полісся[68], *українським церквам зарубіжжя*[69].

Паралельно з науковими дослідженнями з'явилась низка посібників з проектування українських церков[70], *охорони пам'яток народного будівництва*[71] *та каталогів втрачених об'єктів архітектурної спадщини*[72].

Коротко проаналізуємо наукову продукцію, яка побачила світ у роки незалежної України.

У наш час ситуація з вивченням церков повторює ту, яка склалася 150 років тому. Через певні обставини свої дослідження почали представляти у різних виданнях, часописах під поважними титулами академічних наукових установ неспеціалісти у ділянці архітектури, мистецтвознавства, етнографії. За останні десять років вийшла низка „енциклопедій“, „монографій“, „історико-архітектурних нарисів“, які написані без належних вимог до цього типу видань, не розкривають важливих аспектів української сакральної архітектури, не пов'язані з генезою та формуванням певних типів шкіл, їх особливостей, не відповідають на питання, що виникали при дослідженні церков упродовж 150 років.

„Енциклопедичні видання“, присвячені архітектурі[73], *є не що інше, як зібраний архівний матеріал, який фраґментарно і неповно репрезентує історію окремої церкви. На превеликий жаль, ці видання не мають основних елементів, які характеризують видання такого виду, бо „не об'єднують найістотніших відомостей з усіх галузей чи якої-небудь однієї“*[74]. *Написані не фахівцями архітектури, „енциклопедичні видання“ мають багато хиб, які автор виклав у рецензії „Сакральна архітектура та історія церков східного обряду Закарпатської області. Міраж та дійсність енциклопедичної праці“*[75].

---

[68] Тарас Я. Лемківська сакральна архітектура // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження: У 2 т.— Львів, 1999.— Т. 1.— С. 293—323; його ж. Хрещаті дерев'яні церкви на Гуцульщиині // Історія Гуцульщини.— Львів, 1999.— Т. 4.— С. 472—509; його ж. Сакральна архітектура Покуття // Народознавчі зошити.— 2003.— Зош. 3—4 (51—52).— С. 475—499; його ж. Сакральне будівництво // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження.— Львів, 1997.— Вип. 1: Київське Полісся, 1994.— С. 114—122; його ж. Церковне будівництво // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження.— Львів, 1999.— Вип. 2: Овруччина, 1995.— С. 141—158; його ж. Сакральне дерев'яне будівництво Полісся між річками Уж та Тетерів // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження.— Львів, 2003.— Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева.— С. 123—148; Завада В. Особливості становлення стилю бароко у монументальній дерев'яній архітектурі Полісся // Архітектурна спадщина України.— К., 1994.— Вип. 1.— С. 113—123; його ж. Архітектура дерев'яних храмів Полісся за архівними джерелами // Там само.— К., 1996.— Вип. 3.— Ч. 2.— С. 88—101.

[69] Галишич Р. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя.— Львів, 2003.— 376 с.

[70] Довганюк І. Архітектура українських церков.— Львів, 1997.— 111 с.; Лоїк Г. К., Степанюк А. В. Основи проектування українських церков: Навч. посібник.— К., 2000.— 136 с.

[71] Прибєга Л. В. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України.— К., 1997.— 143 с.; іл.

[72] Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України.— К., 2002.— 592 с.

[73] Слободян В. Церкви України.; Сирохман М. Церкви України. Закарпаття.

[74] Словник української мови: В 11 т.— К., 1971.— Т. 2.— С. 482.

[75] Тарас Я. Сакральна архітектура та історія церков східного обряду Закарпатської області. Міраж та дійсність енциклопедичної праці // Народознавчі зошити.— Львів, 2000.— Зош. 5.— С. 948—955.

У багатьох „енциклопедичних виданнях“, „наукових монографіях“ немає рецензентів[76]*, а якщо є титуловані, то ніколи не досліджували українську сакральну дерев'яну архітектуру*[77]*. Такий підхід до наукової продукції призводить до того, що вона грішить серйозними помилками.*

Щоб не бути голослівними, для прикладу торкнемося лише питання типології української дерев'яної церкви. За Г. Лоїком, А. Степанюком, існують „основні типи [...] храмів народної архітектури: 1— лемківський; 2 — галицький; 3 — бойківський; 4 — гуцульський; 5 — безверхі барокові будівлі; 6 — мармароський; 7 — буковинський; 8 — хатній; 9 — північнополіський; 10 — волинський; 11 — подільський; 12 — київський; 13 — українське барокко; 14 — класичний; 15 — лиманський“[78]*. За Р. Галишичем, „дерев'яні українські церкви є таких типів: 1. Бойківська церква; 2. Лемківська церква; 3. Гуцульські храми; 4. Дев'ятизрубні церкви“*[79]*.*

І в першому, і в другому випадку систематизація та класифікація здійснена не на основі спільних ознак, а на основі різних (етнографічних, об'ємно-планувальних, стильових тощо) ознак, що недопустимо. У другому випадку така типологія вказує, що автор не обізнаний із сакральною дерев'яною архітектурою України. Особливо вражає заявка авторів про нові відкриття та досягнення у галузі архітектури. Наприклад, Р. Сулику „вдалося встановити авторство дванадцяти споруд Бойківщини“[80]*. Імена цих майстрів, які „відкрив автор“, опубліковані М. Драґаном 1937 р. у книжці „Українські деревляні церкви...“*[81] *Таких „наукових відкрить“ багато.*

Згідно з анотаціями, всі ці дослідження призначені „для істориків, архітекторів“, „для студентів архітектурних та будівельних спеціальностей вищих наукових закладів, архітекторів-проектантів...“ Сьогодні наше суспільство вчиться на нефаховій літературі, у якій недопустимі помилки, а тому вони будуть закладені у проекти церков та у майбутні наукові дослідження. Уся ця „наукова продукція“ ще й захищена авторськими правами! Наприклад, у навчальному посібнику Г. Лоїка та А. Степанюка є таке застереження: „Увага! ©. Друковане копіювання книги або її частини чи будь-які інші „піратські“ видання тягнуть за собою покарання до 50 000 мінімальних розмірів заробітної плати, встановленої законодавством України“[82]*. Наприклад, якщо скопіювати з цієї книжки рис. 11 „Зразки дерев'яних зрубів“, то вам належить кара. Якщо керуватись цим приписом, то треба насамперед покарати авторів, бо вони без посилань узяли рисунок П. Юрченка*[83]*, якого навіть немає у бібліографії, який перекочував за авторством Джеймса у каталог Т. Геврика „Дерев'яні храми України“*[84]*.*

---

[76] Слободян В. Церкви України..; Сирохман М. Церкви України. Закарпаття.
[77] Галишич Р. Українська церковна архітектура...
[78] Лоік Г. К., Степанюк А. В. Основи проектування...
[79] Галишич Р. Українська церковна архітектура...— С. 27.
[80] Сулик Р. Перлини дерев'яної архітектури...— С. 18.
[81] Драґан М. Українські деревляні церкви...— С. 151—152.
[82] Лоік Г., Степанюк А. Основи проектування...— С. 136.
[83] Юрченко П. Дерев'яне зодчество України.— С. 27—32.— Рис. 15—20.
[84] Геврик Т. Дерев'яні храми України.— Нью-Йорк, 1987.— Іл. 32—37.

Ситуацію з дослідженням архітектури автор виклав у статті „Стан та завдання історичних досліджень архітектури“[85]*, тому не будемо докладно аналізувати основні праці.*

Неґативним явищем української архітектурно-історичної науки сьогодення є те, що часто архітектурна продукція видається під титулом поважних інституцій та наукових товариств за цілковитого браку у наших часописах рецензій на ці видання.

Високий олімп учених-архітекторів на цю продукцію не реагує. Одні кажуть, що „не варто писати рецензії“, „це марна трата часу“, інші — „ми їх не зупинимо“, „добре, що й посередні праці є“. Результатом цього мовчання є те, що ці „архітектурні енциклопедії“ висуваються навіть на здобуття Державної премії 2005 р.[86]*, вони репрезентують рівень нашої архітектурної науки. Сьогодні поважні інституції, архітектурний науковий бомонд не дорожать своїм іменем. У цій ситуації „нам бракує доктора Володимира Залозецького як рецензента, який міг оберігати українське мистецтвознавство від „дилетанства“, „лабіринту беззвучних фраз“, і як вченого, який би „скерував і повів наше мистецтво дорогою XXI ст.“*[87]

В архітектурній науці склалася ситуація, „що на всіх язиках все мовчить, а неук неука хвалить“. Така позиція призвела до нехтування встановленими нормами наукової поведінки, стала причиною плаґіату і браку національної позиції щодо зазіхань сусідів на нашу спадщину. Не було дано відпису новим закидам польських, словацьких, румунських, молдовських учених щодо генези наших церков, їх належности[88].

В академічних виданнях з історії української культури, які недавно побачили світ, сакральна дерев'яна архітектура представлена або за зразком радянської методологічної школи без урахування наукових досліджень у галузі архітектури останніх десяти років[89]*, або з позиції історії мистецтва*[90]*. Така ситуація позначилась і на фундаментальних працях.*

Досить скупо і неповно представлена 1000-літня історія дерев'яних храмів і дзвіниць у першій історії української архітектури, яка побачила світ 2003 р.[91]

Нова хвиля досліджень української дерев'яної сакральної архітектури характеризується тим, що поважні вчені усунулись від пробле-

---

[85] Тарас Я. Стан та завдання історичних досліджень архітектури // Народознавчі зошити.— Львів, 2000.— Зош. 2.— С. 193—197.

[86] Сирохман М. Церкви України. Закарпаття.

[87] Тарас Я. Українська дерев'яна сакральна архітектура в наукових дослідженнях професора Сас-Залозецького // Народознавчі зошити.— Львів, 1999.— Зош. 4.— С. 479—482.

[88] Brykowski R. Łemkowska architektura cerkiewna // Łemkowie w historii i kulturze Karpat.— Sanok, 1994.— S. 81—110; його ж. Drewniana architektura...

[89] Асеєв Ю. С., Харламов В. О. Архітектура: дерев'яна і кам'яна // Історія української культури: У 5 т. / Національна академія наук України.— К., 2001.— Т. 1.— С. 835—884.

[90] Александрович В. С. Архітектура і будівництво // Там само.— К., 2001.— Т. 2: Українська культура XIII — першої половини XVII століть.— С. 256—276, 414—425, 629—654.

[91] Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованок та ін.; За ред. В. І. Тимофієнка.— К., 2003.— 472 с.; іл.

ми. А це у свою чергу пов'язано з руйнацією наукових установ, які належали Держбуду України, поверховістю „досліджень", що ведуться нефахово, браком глибокого аналізу сакральних споруд, архітектурно-мистецької критики та наявністю дилетантизму. У цій ситуації немає нічого дивного, що сьогодні архітектуру представляють люди, які не займаються глибокими історико-архітектурними дослідженнями, що потребують великих затрат часу, фахового знання предмета для повномасштабного вивчення церков.

Усе це призводить до того, що ми ще й досі не маємо загальної картини розвитку та формування сакральної дерев'яної архітектури в Україні, а отже, наукових досліджень, які могли б ґрунтовно розкрити роль і місце українського сакрального дерев'яного будівництва у світовій спадщині.

Територіальний аспект вивчення сакральної архітектури українців Карпат. *Дослідження сакрального дерев'яного будівництва українців Карпат з самого початку велося у межах кордонів тих країн, які поділили між собою українські етнічні землі. Дерев'яні церкви на українських етнічних територіях у Словаччині, Закарпатті у 1920-ті рр. розглядались окремо від таких же споріднених з ними у Галичині (В. Залозецький (1926), Б. Вавроучек (1929), А. Странський (1923). Через наявність державних кордонів не вивчались дерев'яні гуцульські церкви на українських етнічних теренах Румунії, донині не вивчене українське сакральне будівництво Молдови.*

Новий поділ Західної України після Другої світової війни визначив нові територіальні межі досліджень. Так, Г. Логвин у працях „По Україні", „Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель" розглядає церкви Галичини, Буковини і Карпат у межах УРСР[92]*. В адміністративних кордонах досліджує дерев'яне зодчество України П. Юрченко*[93]*, П. Макушенко*[94] *аналізує тільки дерев'яні церкви Закарпаття. В останній праці, яка, зокрема, присвячена народній архітектурі Українських Карпат XV—XX ст., не описано церкви на українських етнічних територіях (Лемківщини, Гуцульщини, Буковини та Мараморощини), які тепер розташовані у межах державних кордонів Польщі, Словаччини, Румунії*[95]*.*

Політичний підхід до студій українських церков з подання радянської влади існував у Польщі, Словаччині та Румунії. Як наслідок, лемківські церкви В. Кармазин-Каковський вивчав у межах державних кордонів Польщі[96]*. Не вийшли за межі Словаччини дослідження Б. Ковачовичової-Пушкарьової та І. Пушкаря, які вивчали лемківські церкви*[97]*. У*

---

[92] Логвин Г. По Україні...— С. 205—269, 331—390; його ж. Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель / Авт. текста и сост. альбома Г. Н. Логвин.— Москва; Лейпциг, 1982.— 454 с., 176 ил.

[93] Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII—XIX ст.); його ж. Дерев'яна архітектура.— С. 43; його ж. Дерев'яна архітектура України.

[94] Макушенко П. И. Народная деревянная архитектура Закарпатья...

[95] Гошко Ю. Г., Кіщук Т. П., Могитич І. Р., Федака П. М. Народна архітектура Українських Карпат...— С. 206—236.

[96] Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви.

[97] Ковачовичова-Пушкарьова Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині.— Пряшів, 1971.— 519 с.

1980-ті рр. українську дерев'яну сакральну архітектуру Карпат деякі дослідники подають без визначення її національних рис — як мистецтво Карпатського регіону, як церкви Словаччини, Польщі без їх етнічної та релігійної належности[98] *або як мистецтво неукраїнське.*

Так, у колективній монографії „Дерево в архитектуре и скульптуре славян" (1987) читаємо: „Знайомство з різними типами польського дерев'яного зодчества необхідно почати з церков, які є найдавнішими пам'ятками, що дійшли до нас..."[99] *У статті автор жодного разу не вказує, що дерев'яні церкви, про які він пише, є спадщиною українців, а весь час наголошує, що це дерев'яна архітектура Польщі*[100], *Карпат*[101]. *Подібне ставлення до спадщини українського сакрального будівництва є і у Словаччині, де, за С. Ковачевичовою, „будувались грецькі католицькі церкви Східної Словаччини", які належать до пам'яток словацької матеріальної культури*[102].

Не можна не спинитись і на праці про церкви Р. Бриковського „Drewniana architektura cerkiewna na Koronnych ziemiach Rzeczypospolitej" (1995), яка у багатьох аспектах є глибокою, але з політичними нюансами. Автор розглядає всю українську дерев'яну архітектуру як „святині, які виникли та існували на давніх коронних землях руських Речі Посполитої обох народів" і пояснює, що „Корона — це те саме, що Польща, Річ Посполита"[103]. *Українців у цій праці, як і Української церкви, не існує.*

Територіальний підхід до вивчення української сакральної архітектури, який застосовано навіть при розгляді шкіл народного сакрального будівництва, був зумовлений політичними обставинами: відсутністю Української держави та багатовіковим входженням українських етнічних територій до складу різних держав. Ці обставини призвели до несприйняття української архітектури як соціокультурного явища у більшості наукових праць зарубіжних авторів, до пошуків джерел нашого будівництва за межами України, до вивчення церков тільки у межах державних кордонів та зачислення їх як спадщини тих держав, на території яких вони тепер перебувають.

Згадане явище має місце і сьогодні. Церкви далі досліджуються за адміністративним або за церковно-адміністративним поділом у межах сучасних кордонів України. Прикладом такого підходу є праця В. Слободяна, у якій автор розглядає церкви деканатів Перемишльської єпархії за станом на 1938 р., охоплюючи територію лише у межах кордонів України. Поза межами дослідження залишилася велика частина цієї єпархії[104]. *У межах обласних кордонів розглядає церкви Закарпаття*

[98] Лисенко Т. П. Конструктивные особенности деревянных церквей Карпатского региона // Архитектурное наследство.— 1985.— № 34.— С. 142—151; його ж. Общие приемы в строительстве деревянных церквей Карпатского региона // Там само.— № 33.— С. 174—181.

[99] Хшановски Т. Деревянное зодчество в Польше // Дерево в архитектуре и скульптуре славян.— Москва, 1987.— С. 78.

[100] Там само.— С. 75, 80—81.

[101] Там само.— С. 79.

[102] Ковачевичова С. Деревянное зодчество и резьба по дереву в Словакии // Дерево в архитектуре...— С. 171—184.

[103] Brykowski R. Drewniana architektura...— S. 259.

[104] Слободян В. Церкви України...

М. Сирохман[105]*. Таких прикладів багато*[106]*. Наукового дослідження, яке б розглядало сакральну архітектуру всіх українських етнічних територій українців Карпат, сьогодні немає. У той же час польські вчені з позицій власного бачення історії України представили нам працю про церкви, у якій розглянуто наші святині на Коронних землях Речі Посполитої*[107]*. Продовження досліджень у рамках сучасних державних та адміністративних меж вказує на те, що ми ще не позбулися синдрому другорядности, колоніальної залежности.*

Досвід вивчення джерел української дерев'яної сакральної архітектури. *Уже півтора століття вчені порушують питання генези української сакральної архітектури. Існує багато гіпотез стосовно її походження та розвитку, які умовно можна звести до двох принципових точок зору: українське дерев'яне сакральне будівництво є похідним від сакрального будівництва іншої культури чи культур або їх суміші і не має власної лінії розвитку; воно автохтонне, має власні архітектурні форми і традиції храмового будівництва.*

Перші дослідження українських дерев'яних церков базувалися на існуючій у XIX ст. міграційній теорії історико-культурних процесів, яка цікавилася проблемою впливів, визнавала існування тільки класичних стилів[108] *і відносила до пам'яток лише церкви „високих культур" (єгипетської, грецької, візантійської, римської, індійської тощо). Усе це було підґрунтям теорії, що у становленні давньоруської сакральної архітектури вирішальну роль відіграло візантійське регентство X—XI ст. та інші культури.*

Найбільша кількість учених підтримувала і підтримує візантійське походження української архітектури. Цієї думки дотримувалися М. Ковальчук, М. Соколовський, В. Лущкевич, Т. Обмінський, В. Миськовський, Ф. Заплентал та інші.

Спираючись на форми церкви св. Юрія у Дрогобичі, М. Ковальчук та Ю. Захаревич доходять висновку, що „форми церкви св. Юрія є, мабуть, наслідуванням тих уже існуючих зразків, які під візантійськими впливами постали на Київській Русі у перших великокняжих часах"[109]*.*

За В. Антоновичем, „церковна архітектура на Україні виробилась із середньовізантійського типу" шляхом трансформування візантійської хрещатої п'ятиверхої церкви у триверху. За В. Лущкевичем, це сталося шляхом перейняття форм з пізньовізантійських церков[110]*, а за М. Соколовським — прототипом українських дерев'яних церков були муровані візантійські храми*[111]*. Ф. Заплентал на основі досліджених хрещатих закарпатських церков дійшов висновку, що вони візантій-*

---

[105] Сирохман М. Церкви України. Закарпаття.

[106] Слободян В. Жовківщина.

[107] Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...

[108] Лефевр А. Замечательнейшие архитектурные и художественные постройки земного шара.— Санкт-Петербург, 1870.

[109] Kowalczuk M. Drewniane cerkwie w Drohobyczu i Rozdole.

[110] Łuszczkiewicz W. Die Architektur (Galiziens) // Die Österreichischungarische Monarchie in Wort und Bild: Galizien.— Wien, 1888.— S. 665—720.

[111] Sokołowski M. O budownictwe drewnianem // Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— Kraków, 1895.— T. V.

ського походження без впливу західних культур, а Т. Обмінський твердить, що тип хрещатого плану в Україну „прийшов з Атосу“[112].

Згідно з Г. Логвином, „нашими наставниками в кам'яному зодчестві були греки. Вони передали нам не тільки типи храмів, але і методи їх розбивки [...] що дерев'яна і кам'яна архітектура домонгольської Руси розвивалася у взаємодії і підпорядковувалася загальним естетичним нормам часу, хоч особливості матеріалу накладали на обидва види зодчества незгладимий відбиток“[113].

Деякі дослідники на основі схожости зовнішніх елементів, наявности тривалих стосунків у минулому шукають зв'язки між українським та норвезьким, індуським, китайським, сирійським, російським і іншим сакральним будівництвом. Зокрема, першовідкривач дерев'яної архітектури у Галичині А. Вольфскрон висуває гіпотезу про зв'язок між церквами Карпат і норвезькими[114]. *Згодом ця гіпотеза дістає ширший розголос у праці Л. Дітріхсона*[115]. *В архітектурних деталях (описаннях) галицьких церков М. Ковальчук бачить також деяке споріднення з норвезькими. За В. Дідушицьким, дзвіниця церкви св. Юрія у Дрогобичі „бере свій початок на півночі [...] в Норвегії“*[116]. *Досить довго учені дотримувалися погляду, що дерев'яні церкви „в значній степені“ є продуктом впливу північної дерев'яної архітектури*[117].

У галицьких церквах В. Миськовський бачить характер візантійський із впливом норвезького дерев'яного будівництва[118]. *Скандинавське походження українських дерев'яних церков підтримував академік Е. Голубинський*[119]. *Авторитетний польський дослідник та теоретик мистецтва М. Соколовський у рецензії на книжку Л. Дітріхсона, а за ним К. Мокловський*[120] *на основі техніки будівництва та конструктивних схем надовго відкинули „норвезьку теорію походження української сакральної архітектури“.*

Необхідно вказати, що норвезька, а точніше скандинавська, теорія походження нашого сакрального будівництва була пов'язана з норманською теорією, яка зазнала фіаско наприкінці XIX ст.[121]

У 1920-х рр. професор Й. Стржиґовський повертається до північного джерела походження дерев'яного сакрального будівництва[122]. *Його*

---

[112] Obmiński T. O cerkwiach drewnianych w Galicyi // Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— Kraków, 1914.— T. IX, zesz. III—IV.— S. 426.

[113] Логвин Г. Н. О деревянном зодчестве домонгольской Руси // Средневековая Русь.— Москва, 1976.— С. 151, 154.

[114] Wolfskron A. L. Über einige Holzkirchen in Mähren, Schesien und Galizien.— F. 89.

[115] Dietrichsohn L. Die Holzbaukunst Norwegs.— Berlin, 1893.— F. 10.

[116] Dzieduszycki W. Fara Łacińska...— S. 14.

[117] Нарбеков В. Южно-русское религіозное искусство XVII—XVIII в. // Православный собесѣдник.— Казань, 1903.— С. 105.

[118] Myskowski W. Holzkirchen in der Karpathen.— N 28.

[119] Голубинский Е. Исторія русской церкви.— Москва, 1904.— Т. 1: Період первый, Кіевскій или домонгольскій.— С. 136.

[120] Mokłowski K. Sztuka Ludowa w Polsce. Cz. II: Zabytki sztuki Ludowej.— Lwów, 1903.— S. 372.

[121] Грушевський М. Історія України-Руси: У 2 т., 12 кн.— К., 1993.— Т. III.— С. 612—624.

[122] Strzygowski J. Altäi und Iran Völkerwenderung.— Leipzig, 1917.

джерела вчений бачить у дерев'яних човнах вікінгів, які лягли в основу дерев'яного середньовічного сакрального будівництва Європи[123]. *Після Й. Стржиґовського до північного чинника вчені довго не поверталися.*

На основі того, що слов'яни прийшли до Європи з Індії через Кавказ і Малу Азію і що слов'яни є консервативнішими, на прикладі церкви св. Юрія у Дрогобичі Е. Солецький доходить висновку, що вони „будують донині свої храми так само, як будували їх з-перед тисячі літ“, тому їх церкви (форми, уклад, кількість бань) нагадують форми індійських храмів[124]. *Варто зазначити, що інженер Е. Солецький відіграв помітну роль в історіографії галицької дерев'яної архітектури. Його гіпотези, які на початку XX ст. не виявили доказів зв'язку нашої архітектури з Індією, мали тривалий успіх серед багатьох учених і знайшли своє втілення у наукових працях сучасних учених*[125]. *Східну гіпотезу також поділяв і В. Дідушицький, який дійшов висновку, що „азійські та татарські первовзори лягли в основу стилевих форм Дрогобицької церкви“, що праджерела Святоюріївської церкви у Дрогобичі треба шукати в Персії, Індії, у цілій Азії*[126].

Паралелі між сакральною архітектурою українців Карпат і пагодами Пекіна проводять К. і Т. Мокловські[127].

Враховуючи те, що батьківщиною трибанних церков є Сирія (церкви у Нірені й Моляфетті на узбережжі Адріатичного моря), А. Даль висуває припущення, що їх звідти запозичили хрестоносці, від них — Україна, а вже від неї — Московщина[128].

Гіпотези щодо східного походження нашого сакрального будівництва мають послідовників і в наш час. Сучасний дослідник В. Завада вважає, що „витоки цього унікального явища слід шукати у первісній спорідненості найдавніших будівельних культур Сходу та України...“[129]

Професор Я. Дашкевич, досліджуючи взаємозв'язки Руси і Сирії, вказує на те, що „ті дані про сирійське будівництво в Таврії, які є сьогодні в розпорядженні дослідників, роблять закономірною також потребу враховувати можливі сирійські елементи при вивченні архітектури Давньої Русі“[130].

Паралельно зі східним походженням українського сакрального будівництва на початку XX ст. деякі дослідники дотримувалися думки, що воно формувалося під впливом західного. Західноєвропейські впливи на

---

[123] Strzygowski J. Early Church art in Northern Europe.— New York; London, 1928.

[124] Solecki E. L. Nasze budowie pamiątkowe w Galicyi...

[125] Шилов Ю. А. Прародина ариев: История, обряды и мифы.— К., 1995.— 744 с.

[126] Dzieduszycki W. Fara Łacińska...— S. 13.

[127] Mokłowski K. i T. Sprawozdanie z wycieczki odbytej kosztem komisyi w r. 1904 w celu badania sztuki ludowej // Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— Kraków, 1907.— T. VIII, zesz. I—II.— S. 213.— Fig. 13, 15.

[128] Даль А. Трехглавые церкви // Зодчий.— 1874.— № 11.— С. 139; його ж. Древнія деревянныя церква в Россіи // Там само.— 1875.— № 6.— С. 78.

[129] Завада В. Український дерев'яний храм у контексті будівельного мистецтва // Теорія та історія архітектури і містобудування: Збірник наукових праць Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. Вип. 4: На честь Євгена Васильовича Тимановича.— К., 1999.— С. 90—98.

[130] Дашкевич Я. Русь і Сирія: Взаємозв'язки VIII—XIV століть // Записки НТШ. Праці Історично-філософської секції.— Львів, 1994.— Т. CCXXVIII.— С. 45.

дерев'яну архітектуру бачив О. Уваров. На його думку, дерев'яна архітектура Київської Руси сформувалася під безпосередніми впливами західного дерев'яного будівництва Моравії, Польщі, Чехії та Сілезії, що дало змогу витворитися особливому типові дерев'яної церкви у Галичині, яка відтак передала свої досягнення Київській Русі. „Ми,— писав учений,— з достовірністю припускаємо, що церкви Галичини служили взірцями як для церкви св. Іллі у Києві, так і для всіх інших християнських церков, які могли існувати на Русі до остаточного прийняття християнської віри“[131]. Він рішуче відкидав візантійський вплив, впливи Скандинавських країн, Німеччини та Англії. Професор Д. Антонович, усупереч своєму батькові, який поділяв думку про візантійське походження української церкви, доходить висновку, що українська архітектура — це висліди впливу історичних стилів, передусім Заходу. Протягом віків, за Д. Антоновичем, усі стилі знаходили втілення в українському церковному дерев'яному будівництві й модифікувалися у ньому відповідно до місцевого українського смаку[132].

Деякі вчені дотримувалися думки, що основою дерев'яного сакрального будівництва було муроване, яке з'явилося в Україні у різні часи. Тридільна і триверха дерев'яна церква, за В. Січинським, походить від мурованої романської з княжих часів[133].

Активно обстоював позицію, що в Україні муроване храмове будівництво первинне і від нього у часи Ренесансу розпочалося дерев'яне сакральне будівництво, професор В. Залозецький. За його дослідженнями, триверхий і хрещатий типи церков постали під впливом Ренесансу спочатку в мурованому будівництві, а пізніше ці типи перейняло будівництво дерев'яне[134]. Концепцію В. Залозецького, що „все дерев'яне церковне будівництво було наслідуванням мурованого, своєї власної лінії не мало“, підтримував Ю. Бабій, який стверджував, що „концепція трипростірної, триверхої церкви постала в обсязі мурованого будівництва...“, і „це витвір народної творчості, який, одначе, виріс на запозичених основах і при співпаданні багатьох впливів монументальної стилевої архітектури“[135]. Під впливом західного мурованого будівництва, за дослідженнями П. Раппопорта, у Галицькій землі порівняно рано склалася місцева архітектурна школа[136]. З часом учені доходять висновку, що „в історії українського мистецтва тягнеться, наче червоною ниткою, змагання до духовного замальгування Сходу і Заходу, Візантії й Окциденту... Ці два основні джерела нашого мистецько-історичного минулого за-

---

[131] Уваров А. С. Об архитектурѣ первых деревянных церквей на Руси.— Вып. 2.— С. 23.

[132] Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва.— Прага, 1923.— 340 с. (рукопис); його ж. Із історії церковного будівництва на Україні.— Прага, 1925.— Вип. 1.— 24 с.

[133] Січинський В. Постання та еволюція форм трьохдільного заложення української церкви XII—XVIII ст. // Стара Україна.— Львів, 1925.— Ч. VII—X.— С. 127—131; його ж. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах // Записки НТШ. Праці Історично-філософічної секції.— Львів, 1926.— Т. CXLIV—CXLV.— С. 157—170.

[134] Залозецький В. Волоська церква у Львові, її значення в історії культури // Мета.— Львів, 1932.— Ч. 1; його ж. Українське дерев'яне будівництво та його відношення до історичних стилів // Дзвони.— 1937.— Ч. 11—12; 1938.— Ч. 1—2.

[135] Бабій Ю. А. Бойківська церква...— С. 19—36.

[136] Раппопорт П. А. К вопросу о сложении галицкой архитектурной школы // Славяне и Русь.— Москва, 1968.— С. 461.

плідновали всі творчі мистецькі змагання, і їх історичне відношення до себе творить властивий зміст українського мистецтва"[137].

Подібної позиції щодо генези і розвитку українського сакрального будівництва дотримувався С. Таранушенко, за яким генеза українських церков починається від Іллінської церкви та її подібних із XIII ст., коли „в візантійському мистецтві визріває новий напрямок, виявляється нахил до камерних форм...", які приходять і на Русь у вигляді маленьких „фамільярних" церков, що „поширилися на всій території України, але збереглися до наших днів лише в Карпатах". Як і В. Залозецький, С. Таранушенко стверджує, що „народна монументальна архітектура, її художній образ у другій половині XVI—XVII ст. наповнюється новим змістом [...]; наближається до принципів побудови художнього образу в італійському мистецтві доби Ренесансу з його культом симетрії і гармонії"[138]. *Поодинокі вчені конкретно вказують, які впливи позначилися на сакральному будівництві Галичини, Буковини. Так, німецький дослідник К. Ромсторфер, досліджуючи мистецтво Буковини і Молдавії, доходить висновку, що „дерев'яні церкви тут непоказні, на румунській території Буковини вони повторюються, молдавські муровані церкви на українській території є в генетичному зв'язку з відповідними галицькими церквами"*[139].

Інженер Й. Міллаутз, аналізуючи церкви Буковини, бачить у них вплив „західного латинізму і східного візантизму". Учений вказує, що проникнення обох культур відбулося у ранніх часах під впливом господарських і торгових відносин у країнах найбільш культурно зрілих — імовірно, на землях молдавських князів. Згідно з Й. Міллаутзом, церкви у Карпатах виникли пізніше під впливом будівельного матеріалу і клімату. У одно-триверхих церквах з гранчастим вівтарем та бічними раменами П. Покришкін і М. Соколовський бачать їх зв'язок із хрещатими церквами Румунії, Сербії[140].

По-своєму розуміє В. Суслов джерела дерев'яної сакральної архітектури, вважаючи, що вона „хоч і була транзитним мостом з Греції на московську північ, тим не менше у неї були внесені елементи західного мистецтва, і вона, втративши свій первісний характер, не розвивалась, а просто пристосовувалася до відомих потреб"[141]. *На його думку, українська церква первісно була хрещатою, від якої пізніше відтяли північний та південний зруби і одержали тридільну. Це сталося унаслідок діяльности отців домініканів, які пригнули обернути галицьких „русь-*

---

[137] Залозецький В. Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва // Мистецтво і культура.— 1939.— № 1.— С. 16.

[138] Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.— С. 7—9.

[139] Romstorfer C. Kirchenbauten in der Bukowina // Mitteilungen Central — Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und hist.— Wien, 1888.— N XIV; його ж. Moldauisch-byzantynische Baukunst.— S. 20.— Fig. 157—158.

[140] Покрышкин П. Православная церковная архитектура XII—XVIII ст. в нынѣшнем Сербском королевствѣ.— Санкт-Петербург, 1906; Mokłowski K., Sokołowski M. Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi czerwonej // Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— T. VIII, zesz. IV.

[141] Суслов В. В. Памятники деревянной архитектуры в Южной Россіи // Очерки по исторіи древнерусского зодчества.— Санкт-Петербург, 1889.— С. 39.

ких" у латинську віру[142]*. Порівнюючи дерев'яну сакральну архітектуру „Донщини" з українською, В. Суслов доходить висновку, що правзорами для українського будівництва була архітектура Моравії та західних слов'ян, яка не має нічого спільного з московською*[143].

Моравський чинник у дерев'яному сакральному будівництві України, який свого часу бачили О. Уваров та В. Суслов, одержав нове життя у працях польських учених[144]*. З новою силою він зазвучав у 1990-ті рр. у працях І. Могитича*[145] *та патріарха Димитрія, за яким „наш національний тип тридільних дерев'яних церков походить від моравських мурованих дводільних і тридільних будівель, тому не можемо твердити, що дерев'яні церкви — це окремий феномен"*[146]*. Моравський чинник особливо популярний у чеських дослідників та істориків України*[147].

Уперше звертає увагу на існування „особливого стилю будівництва, що прижився в Галичині", Я. Головацький (1871)[148]*. Цю думку підтримує О. Уваров, який припускає, що найкращі київські церкви побудовані до офіційного прийняття християнства, і рішуче відкидає можливість „візантійського впливу" на формування первісної дерев'яної архітектури на Русі.*

Наприкінці XIX — на початку XX ст. уже існувало розуміння, що українське сакральне будівництво є місцевим етнокультурним явищем, продуктом сукупної дії багатьох факторів: географічно-кліматичного, етнопсихологічного, соціального, зовнішньокультурного та інших. Це розуміння ґрунтувалося на теорії французького вченого Л. Куражо, що початки середньовічної архітектури треба бачити в передісторичних пам'ятках дерев'яного будівництва і що постання стилів залежить винятково від ужиткової техніки і матеріалу. Ця теорія стала основою для пошуку глибинних джерел походження дерев'яного будівництва.

Автохтонність українського дерев'яного сакрального будівництва насамперед базувалася на наявності високорозвиненого будівельного мистецтва у дохристиянські часи та в середньовіччі. Її дотримувалися В. Дідушицький, Г. Павлуцький, О. Новицький, В. Щербаківський, Й. Стржиґовський, Ф. Шміт та інші. Найґрунтовніше у дохристиянське походження українського сакрального будівництва заглибився Й. Стржиґовський, який, дослідивши старослов'янське мистецтво, дійшов висновку, що українське будівництво має старі арійські традиції, які збіглися з християнськими, що йшли з півдня як муроване зодчество, а з півночі — як дерев'яне. Передхристиянські сліди він убачає у

---

[142] Суслов В. В. Памятники деревянной архитектуры...— С. 44, 49.

[143] Там само.

[144] Ochrona zabytków.— Warszawa, 1961.— Rocz. 14.— Zesz. 1/2.— S. 38—44; Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XII wieku.— Warszawa, 1971.— S. 75—77; Biuletyn historii sztuki.— 1962.— N 2.— S. 223—224.

[145] Могитич І. Р. З історії міжслов'янських зв'язків у сфері ранньосередньовічної архітектури // Галицько-Волинська Русь та західні слов'яни X—XIII ст.— К., 1994.— С. 25; його ж. Нариси архітектури української церкви.— С. 3, 6.

[146] Димитрій Патріарх. Церковне будівництво Західної України.— С. 13.

[147] Исаевич Я. Д. Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории.— 1973.— № 1.— С. 102.

[148] Головацкий Я. Об изслѣдованіи памятников русской старины...— С. 219—242; Уваров А. С. Об архитектурѣ...— С. 1—24.

хрещатій дев'ятипростірній церкві, форма якої одержана від маздаїстичної святині вогню, а тридільна несе в собі традиції святині, присвяченої культові сонця.

Прихильником Йозефа Стржиґовського був Федір Шміт, який також уважав, що „український стиль є ніщо інше, як давній руський дерев'яний стиль, форми якого сходять ще у глибину дохристиянських часів і повинні знайти пояснення у фактах праслов'янської, або праруської, історії, фактах, яких ми не знаємо...“[149] *Підтримував цю концепцію також О. Повстенко, за яким „мистецтво наших предків-язичників було досить розвинене в усіх його галузях, бо без цього розвитку не міг раптово настати такий блискучий розквіт нашого ранньохристиянського мистецтва на ґрунті Візантії чи якихось сторонніх домішок східних мистецьких впливів“*[150].

Спочатку Г. Павлуцький, а згодом Ф. Вовк на підставі досліджень церков України і Волині дійшли висновку, що українська церква витворилася на основі простого чотиристороннього зрубу, найчастіше із чотирисхилим дахом, після чого такий зруб, але вже із зачатками апсиди, на східній стороні і додатковий зруб з східної сторони утворюють урешті-решт комбінацію трьох зрубів під одним дахом; далі виділяється з-під цього даху спочатку один, а потім всі три куполи, спочатку чотирисхилі шатрові, пізніше восьмисхилі[151]. *Цієї позиції дотримувався і В. Щербаківський, який уважав, що підвалини християнського будівництва закладалися у княжі часи — тоді „був закінчений тип деревляних церков [...] котрий розвивався собі без залежності від чужих впливів, з простого штирокутного зрубу“*[152]. *Дослідник не заперечує впливів Заходу на лемківську церкву.*

Більшість авторів обґрунтовують автохтонність українського сакрального будівництва тим, що всі впливи, які приходили ззовні, „перетравлювали“ і „переосмислювали“, нічого не залишаючи у спадщину, крім типу плану. Такий підхід до сакрального будівництва ґрунтувався, за М. Соколовським, на консерватизмі української культури. Тому Україна, переймаючи сторонні впливи, застосовувала їх поволі, із застереженнями „перетравлювала“ і творила свої форми. На цій позиції стояв Є. Сіцінський, який загалом визнавав автохтонне походження українського сакрального будівництва і допускав переосмислення у ньому візантійського стилю[153].

Рішуче на автохтонному походженні українського сакрального будівництва наполягав Г. Павлуцький, який уважав, що воно є „мистецтвом національним; мистецтвом, що зберегло свій національний характер завдяки тому, що воно самостійно переробило і зовсім перетравило усі чужі елементи, візантійські чи західні, котрі до нього напливали“[154].

---

[149] Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины.— Харьков, 1919.— С. 20.

[150] Повстенко О. Історія українського мистецтва.— Нюрнберг; Фюрт, 1948.— Част. 1.— С. 50—51.

[151] Волков Ф. К. Старинныя деревянныя церкви на Волыни.— С. 41.

[152] Щербаківський В. Архітектура у ріжних народів.— Львів, 1909.— С. 227.

[153] Сѣцинский Е. Исчезающий тип деревянных церквей Подоліи // Из Трудов Подольского Церковного-Археологического Общества.— Каменец-Подольск, 1904.— Вып. Х.— 24 с., 12 ф.; його ж. Южно-русское церковное зодчество.— Каменец-Подольск, 1907.

[154] Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы // Древности Украины.— К., 1905.— Вып. 1.— 124 с., 12 табл.

Незважаючи на те, що М. Соколовський уважав прототипом українського дерев'яного будівництва візантійські муровані церкви, він також дотримувався думки, що „церковне дерев'яне будівництво, яке витворило такі характеристичні й своєрідні форми на Україні, якому візантійське будівництво не залишило у спадщину нічого, крім типу й плану, мусило розвиватись на своїх основних підставах"[155].

Позиції, що Русь була країною дерев'яних міст і що Київ у ті далекі часи мав навіть завчасно, ще до прийняття християнства, дерев'яні церкви, що на Русі „була достатньо розвинена будівельна культура", поділяв К. Афанасьєв. Він дійшов висновку, що дерев'яна архітектура на Русі здавна розвивалася без будь-якого впливу будівельної культури античности чи Візантії, це був „неперервний шлях незалежного розвитку аж до нашого часу..."[156]

Давньоруське сакральне будівництво, за О. Комечем, почалося не з нуля, а на візантійському ґрунті, на основі якого були створені „князівська культура і князівське будівництво". Саме ці чинники „визначили руську архітектуру з кінця Х ст. по 1030-ті роки", яка „перейде поступово до самостійної роботи", „формування архітектурних шкіл" і самостійних традицій[157].

Розглядаючи архітектуру стародавнього Києва, професор Ю. Асєєв стверджує, що у „Києві були творчо осмислені і перероблені здобутки візантійської архітектурної системи..."[158], *що „початки східнослов'янської архітектури йдуть у глибину тисячоліття — це була дерев'яна архітектура, прийоми і способи якої викристалізовувались віками"*[159].

У другій половині XX ст. на основі нових польових досліджень тривало обґрунтування джерел українського дерев'яного сакрального будівництва, яке, за П. Юрченком[160]*, почалося з комори; за С. Таранушенком*[161] *— з оборонної вежі; за В. Завадою*[162] *— з наметових зрубних форм, які мали місце у коморі, клуні; за Я. Тарасом*[163] *— зі зрубної кліті. На переконання згаданих дослідників, усе це здійснювалося шляхом еволюції від квадратного у плані зрубу, завершеного наметом, на основі якого еволюційним методом від простої однокамерної каплиці, комори були одержані багатокамерні та верхові церкви.*

Складність розв'язання питання походження українського дерев'яного сакрального будівництва призводила до того, що частина дослідни-

---

[155] Sokołowski M. O budownictwie drewnianem.

[156] Афанасьев К. Н. Витрувий и архитектурно-строительные традиции Древней Руси // Естественно научные представления Древней Руси / К. Н. Афанасьев, Ю. Л. Щапова, Е. К. Пиотровская и др.— Москва, 1988.— С. 7—9.

[157] Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца Х — начала XII в. // Византийское наследие и становление самостоятельной традиции.— Москва, 1987.— С. 316—318.

[158] Асеев Ю. С. Архитектура Древнего Киева.— К., 1982.— С. 6.

[159] Там само.— С. 11.

[160] Юрченко П. Дерев'яне зодчество України...— С. 26—48; його ж. Дерев'яна архітектура України.

[161] Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура...

[162] Завада В. Український дерев'яний храм...— С. 94.

[163] Тарас Я. Квадрат і кліть у планувальній структурі церков українців Карпат // Народознавчі зошити.— 1999.— № 3.— С. 406—418.

ків з часом змінювала свої погляди, і навіть кардинально. Так, спочатку К. Мокловський уважав, що українська дерев'яна церква бере свій початок від слов'янської хати, а згодом, після систематизації планів, учений схилився до висновку, що тридільна церква постала з хрещатих візантійських церков шляхом відтинання бічних рамен.

Богдан Януш довгий час дотримувався думки, що церква постала зі з'єднання хати з оборонною вежею, пізніше почав висловлювати думки, що українське будівництво залежало від польського. На подвійній позиції стояв В. Січинський, який визнав, що „бойківський" тип церков є якимсь первісним типом церковних будов, що постав в Україні у якусь давню, віддалену добу[164]*, і виводив їх походження з мурованих церков.*

Ф. Вовк спочатку виводив церкви з простої однозрубної каплички, а згодом, як і більшість поважних учених, уважав, що „для вияснення всіх питань про походження і розвиток дерев'яного зодчества залишається чекати подальших досліджень..."[165]

Не можемо не зазначити, що, починаючи від Ф. Білоуса (1877), зароджується тенденційний, політичний підхід до джерел дерев'яного сакрального будівництва Галичини. Якщо австрієць А. Вольфскрон та інші дослідники бачили існування у Галичині особливого стилю в будівництві дерев'яних церков, то галицький москвофіл Ф. Білоус зневажливо ставився до „дерев'янок", які мають „неудобства" і які він хотів стерти з лиця землі та засіяти російськими стилізованими псевдовізантійськими мурованими „архітворами"[166]*.*

Політичні погляди стосовно української архітектури поділяв також В. Стасов, який відкинув гіпотези попередників щодо джерел галицького дерев'яного сакрального будівництва. На основі публікацій М. Ковальчука про дрогобицькі церкви св. Юрія і Чесного Хреста та церкви у Роздолі він доходить висновку, „що ж до форми галицьких бань у виді цибулі, то вона вповні відповідає тій, яка існувала в центральній Росії наприкінці XVI ст. і протягом XVII ст.", а отже, що церква св. Юрія у Дрогобичі є руською (російською.— Я. Т.). На такій позиції стояв і І. Грабар, який зробив висновок, що бойківські церкви за типом є ближчими до великоруських, ніж до українських[167]*.*

Свого часу про „натягання бойківських церков до московських..." І. Грабарем В. Щербаківський сказав: „Треба зовсім не знати суті великоруської штуки, ні українського будівництва, щоби висказати такий погляд"[168]*. Російський характер українського сакрального будівництва бачить М. Красовський, за яким „першопочатки зодчества слов'ян почалися з Карпатських гір і розселились у межах Європейської Росії". Він категорично відкинув „впливи іноземних зодчих, які не торкнулись нашого дерев'яного зодчества, яке продовжувало розвиватись у споконвіку визначеному напрямку", тобто російському*[169]*.*

[164] Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах.— С. 165.
[165] Волков Ф. Старинныя деревянныя церкви на Волыни.— С. 21—44.
[166] Бѣлоус Ф. Церкви русскія в Галиціи и на Буковинѣ.— Коломыя, 1877.— С. 102.
[167] Грабарь И. История русского искусства.— Москва, 1910.— Т. 2.— С. 361—376.
[168] Щербаківський В. Церкви на Бойківщині // Записки НТШ.— Львів, 1913.— Т. CXIV.— С. 5.
[169] Красовский М. Курс исторіи русской архитектуры. Ч. 1: Деревянное зодчество.— Петербург, 1916.— С. 5, 11.

Ще на початку XX ст. К. Мокловський довів, що руські галицькі церкви істотно відрізняються від російських[170].

Треба зазначити, що В. Стасов заклав фундамент „єдиної і неділимої великоруської архітектури", який став основою у боротьбі з малоруським сепаратизмом та автохтонниим походженням української архітектури. Це призвело до нищення українського дерев'яного сакрального будівництва у XIX ст. на Східній Україні і до пошуку арґументів про єдність української і російської архітектури. Цей політичний підхід особливо проявився у радянські часи, коли було припинено дослідження генези українського сакрального будівництва — тим самим була знята з досліджень теми „Українська сакральна архітектура: її національний феномен і особливе місце в історії світового мистецтва". У радянські часи весь науковий потенціал був спрямований на те, щоб не виявити національних особливостей української архітектури, розглядати її у руслі „загальноруської", з позиції архітектурно-художніх та конструктивних особливостей храмобудівництва „братніх народів". Через політичні засади „радянського архітектурознавства" це питання свідомо не розглядалось у „Нарисах історії архітектури Української РСР"[171] *та „Історії українського мистецтва"*[172].

Обмежені політично-методологічними засадами, його не розглядають у своїх працях Г. Логвин[173]*, П. Макушенко, З. Петрова*[174]*, П. Юрченко*[175].

Радянські методологічні засади „єдиної і неділимої великоруської архітектури" вимагали шукати зв'язки української архітектури з російською. На основі вивчення пропорцій П. Жолтовський доходить висновку, що „композиційні прийоми, застосовані народними майстрами Карпат у храмовому будівництві, знаходять свої аналоги в таких шедеврах північноросійського зодчества, як Преображенська церква в Кіжах, Успенська в Кондопозі і ряді інших". „В основі північноросійського й українсько-карпатського народного зодчества лежать композиційні принципи, які свідчать про загальні творчі зачатки, загальне художнє сприйняття, випливаючи із загальної етнічної культурної традиції російського, українського і білоруського народів"[176].

Висунення гіпотез не припинилося і в наші дні. Поза межами України наприкінці XX ст. свою гіпотезу щодо генези української церкви висуває польський професор Р. Бриковський. У 1986 р., досліджуючи церкви Лемківщини, він дійшов висновку, що лемківські церкви з похилими вежами характерні для Польщі, Сілезії і Словаччини, а церкви з поса-

---

[170] Mokłowski K. Sztuka Ludowa...— S. 376.

[171] Логвин Г. Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період).— К., 1957.— С. 209—231.

[172] Юрченко П. Дерев'яна архітектура.— С. 23—62.

[173] Логвин Г. Н. По Україні...

[174] Макушенко П. И., Петрова З. Д. Народная архитектура Закарпатья; Макушенко П. И. Народная деревянная архитектура Закарпатья (XVIII — начала XX века).— Москва, 1976.— 160 с.

[175] Юрченко П. Дерев'яна архітектура України.

[176] Жолтовский П. Н. О пропорциях в народном зодчестве Украинских Карпат // Советская этнография.— 1975.— № 6.— С. 84—85.

дженими вежами на зруб — для Сербії і Волощини, Седмигороду. На основі цього „у формуванні лемківської церкви брало участь дві культури: північна і південна, а тому можна прийняти тезу, відмінну від думки Січинського, що „не лемківські церкви походять від бойківських, а навпаки“[177].

У наступній праці Р. Бриковський розглянув усі дерев'яні церкви на етнічних українських землях, які представляє як „церковну архітектуру на Коронних землях Речі Посполитої“. У цій праці церква „тридільна, поздовжня, одно- або трикупольна виникла у південно-західних князівствах уже після монгольської навали і занепаду Київської Руси“, „уклад просторів і верхів незаперечно візантійський і західноєвропейський [...] пішов він від невеликих візантійських церков...“ Учений також наголошує, що в сакральному дерев'яному будівництві немалу роль відіграли унія та „майстри теслі, які були вишколені в міських цехах Польщі, закріпили ці уміння в теслярстві на південних руських територіях“[178].

У роки незалежности зросло зацікавлення вивченням українських дерев'яних церков нашими сусідами, у той же час дослідження в Україні з цієї теми ведуться небагатьма вченими[179].

Як і раніше, немає одностайної думки стосовно джерел та подальшого розвитку української дерев'яної архітектури.

Так, на противагу Р. Бриковському, східний чинник у сакральному дерев'яному будівництві бачить В. Завада, за яким „український дерев'яний храм не має прямих аналогів у будівельному мистецтві Європи [...] генетична основа українського дерев'яного храму у вигляді найбільш архаїчних форм традиційного будівництва України теж тісно переплелася у своєму розвитку з багатьма архітектурними реліктами країн Сходу“.

Гіпотези щодо генези української дерев'яної сакральної архітектури тривають і наприкінці XX — на початку XXI ст. Усі вони потребують подальшого аналізу, щоб скинути з цієї теми зайвий суб'єктивний і політичний баласт, а отже, виділити здорове зерно наукового досвіду від полови псевдонауки й романтизму.

За С. Боньковською, „одним з чинників [...] розвитку хрещатих церков XVI — початку XVII ст. [...] символічно-догматичне та літургійно-обрядове підгрунтя“[180].

Упродовж 150 років дослідження дерев'яного сакрального будівництва у більшості випадків предметом його вивчення була дерев'яна сакральна архітектура Галичини, зокрема українців Карпат. Вона є ключем до розв'язання багатьох питань дерев'яного сакрального будівництва України. За цей період намножено чимало теорій стосовно джерел та

---

[177] Brykowski R. Łemkowska architektura cerkiewna.— S. 97.

[178] Brykowski R. Drewniana architektura cerkiewna...— S. 64—67.

[179] Тарас Я. Лемківська сакральна архітектура.— С. 293—323; його ж. Хрещаті дерев'яні церкви на Гуцульщиині.— С. 472—509; його ж. Споруди для дзвонів українців Карпат (Джерела, першопочатки, розміщення) // Записки НТШ. Праці Комісії архітектури та містобудування.— Львів, 2001.— Т. CCXLI.— С. 317—340; його ж. Сакральна архітектура Покуття.— С. 475—499.

[180] Боньковська С. Хрещаті храми України (Питання походження і розвитку) // Записки НТШ.— Т. CCXLI.— С. 203.

розвитку дерев'яної сакральної архітектури України, які ускладнили цілісну картину сприйняття дерев'яних церков як унікального явища, що не має аналогів у світовій архітектурній спадщині.

Інтерес до вивчення дерев'яних церков не слабне і сьогодні. Основним питанням усіх досліджень залишається вивчення коренів та з'ясування, чим є дерев'яна сакральна архітектура України — національним феноменом в історії будівельного мистецтва чи архітектурою впливів різних культур. Розглядаючи наукові статті від появи перших спроб наукового дослідження дерев'яної сакральної архітектури до наших днів, побачимо неоднорідність поглядів на ці питання. Дослідники порізному розуміли природу форм і особливості українських церков, їх генезу та розвиток. У науці початки дослідження української дерев'яної сакральної архітектури ґрунтувалися на двох принципово протилежних поглядах, які з часом змінилися на такі: дерев'яна сакральна архітектура українців розвивалася в полі дії інших культур, на неї вплинули сусідні архітектури; дерев'яна сакральна архітектура самостійно формувалася на дохристиянських джерелах народного зодчества України шляхом творчої переробки народом усіх впливів на власній основі у щось нове, яке стало етапом її розвитку та збагачення.

Основним чинником різного розуміння явища української дерев'яної сакральної архітектури була колоніальна залежність України на сході від Російської, на заході від Австрійської імперії, Польщі, Угорщини, поділ її етнічних земель між різними державами.

На основі цього чинника (рівня тогочасного уявлення Європи про Україну) формувався світогляд дослідників, які належали до певних кіл суспільства і були носіями відповідних ідеологічних, політичних концепцій, що у свою чергу визначило такі підходи до українського дерев'яного сакрального будівництва: розглядати його похідним від візантійського, західноєвропейського, іншої будівельної культури чи культур; не виділяти його в історичних і архітектурних працях колоніальних країн як українське соціально-культурне явище та національний архітектурний феномен; досліджувати дерев'яне сакральне будівництво українців Карпат у державних кордонах країн, між якими були поділені українські етнічні території, та розглядати його як спадщину цих держав („російська архітектура", „словацька дерев'яна архітектура", „дерев'яні церкви на польських коронних землях"); не бачити впливу українського сакрального будівництва на сусідів та його місця і ролі у світовій архітектурній спадщині.

Одержані різні результати досліджень були також пов'язані з розвитком і занепадом історико-мистецької науки; методами і методиками традиційних мистецько-архітектурних студій[181]*; браком досліджень цього питання в інших професійних сферах: археології, етнології, етимології, географії та суміжних дисциплінах.*

Основною помилкою у вивченні джерел українського дерев'яного сакрального будівництва слід уважати однобокість методологічних підходів до цієї проблеми: Схід чи Захід, Північ чи Південь, Візантія чи За-

[181] Тарас Я. Українська сакральна дерев'яна архітектура: методика і методи її дослідження // Народознавчі зошити.— 2004.— Зош. 3—4 (57—58).— С. 483—490.

хід, дерево чи камінь тощо. Така методологія породжувала і продовжує експлікувати безплідну дискусію, яка тягнеться уже 150 років, щодо походження українського дерев'яного сакрального будівництва: вихолощувала існування давнього багатовікового дохристиянського та ранньохристиянського будівництва, його досягнення; нав'язувала іноземне культуртрегерство, яке відмовляло нашому будівництву у праві мати власний напрям розвитку і місце у світовій архітектурній спадщині; змушувала постійно боронити українське дерев'яне сакральне будівництво від посягань на нього ззовні, не давала змоги показати його позитивний, творчий вплив на сусідів.

На закінчення зазначимо, що фундаментальних праць із генези української дерев'яної сакральної архітектури, які потрібні для написання своєї історії культури і мистецтва, поки що немає. Це питання „досі зостається невирішеним історією архітектури“.

Ярослав ТАРАС

НЕВІДОМА ПРАЦЯ ЙОСИПА ПЕЛЕНСЬКОГО ПРО ПОЧАТКИ ЛЬВОВА

*Життєвий шлях українського археолога, історика мистецтва та архітектури Йосипа Пеленського (*31. 12. 1879 — † 29. 11. 1957) припав на складну добу, розчленовану двома світовими війнами на австрійський, польський та радянський періоди. Успішний початок кар'єри після здобуття докторату філософії в ділянці мистецтвознавства у Краківській академії мистецтв, увінчаний виходом у світ 1913 р. фундаментальної монографії „Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej", виданої польською мовою, зупинила Перша світова війна. Негаразди військового часу та непрості суспільно-політичні обставини міжвоєнного періоду неґативно відобразилися на науковій роботі Й. Пеленського. Не надто успішними були його спроби віднайти належне місце у науковому світі радянської України. Дослідницька спадщина Й. Пеленського залишається невідомою для ширшого кола дослідників культурної спадщини України. Несприятливі життєві обставини не дали йому змоги повністю розкрити свій науковий потенціал. Кілька підготованих до видання наукових монографій так і не були надрукованими*[1].

Майже незнаним є доробок Й. Пеленського у вивченні історичного минулого Львова. Ця ділянка його наукових інтересів не відобразилася у друкованих працях. Проте у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України збереглася частина машинописної праці Й. Пеленського „Старий і новий Львів" (1951), що засвідчує його серйозне зацікавлення проблематикою початків княжого міста, локалізації його складових частин та архітектурних пам'яток.

Цими питаннями цікавилися ще дослідники XIX ст. І. Вагилевич, І. Шараневич, К. Відман, К. Расп, С. Кунасевич, А. Петрушевич та інші. Проте найґрунтовніше проблему початків міста розкрив у своїй праці О. Чоловський[2]. *Видана 1891 р. польською мовою сумлінна монографія О. Чоловського здобула широку популярність і була перекладена українською та російською мовами. Тривалий час після її виходу друком у висвітленні питання про становище Львова княжої доби не прозвучало нових думок. Лише 1924 р. на цю обставину звернув увагу І. Крип'якевич*

---

[1] Лукомський Ю., Романюк Т. Сторінки життя і діяльности Йосипа Пеленського // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Археологічної комісії.— Львів, 2002.— Т. CCXLIV.— С. 312—319.

[2] Czołowski A. Wysoki Zamek.— Lwów, 1910.

у своїй розвідці: „Хоч праця Чоловського появилася більш як 30 років тому, ніхто не пробував провірити ще раз сього інтересного питання, ніхто не старався зібрати нових арґументів, які б недвозначно і з цілою певністю вирішили сю історичну загадку“[3].

*Чи не вперше критика висловлених О. Чоловським версій про локалізацію княжого Львова була висловлена у дослідженні Й. Пеленського, яке свого часу так і не вийшло друком. Машинопис зберігся лише фраґментарно: з 26 аркушів авторського тексту з правками уціліли лише перші вісім та останній — 26-й — з останнім абзацом у стилі радянського політичного лозунга, датою та підписом автора. Не посприяли виходу цієї праці у світ ні поміщені автором у тексті й обов'язкові для того часу шпильки в бік „монархічно-шляхетських властей“, ні прикінцева здравиця „найбільшому вождю і вчителю людства“. Інакше й не могло бути, адже основний текст, власне його коротка збережена частина, дихають (і надихають) патріотизмом і любов'ю до княжого міста. Саме цих складових праці Й. Пеленського не можна було приховати під шаблонними лозунгами, й саме їх боялася і викорінювала „нова“ влада. Панівні у радянській історичній науці настрої яскраво відобразив в оповіданні „Князі“ В. Домонтович (Віктор Петров, *1894—†1969). Згадуючи у цьому контексті Львів 1941 р., він писав: „Директор Львівської філії інституту історії, за власним підписом, вивісив друкованого на машинці папірця, де оголошував назву „галицько-волинське князівство“ контрреволюційною і забороняв її вживати“. Наступна, прикінцева, сентенція В. Домонтовича може стосуватися й особи Й. Пеленського та його наукового доробку: „Минає час, і все змінюється, кажуть філософи. Але є люди, уяви й ідеї, які попри все те лишаються незмінними. Так кажуть факти“*[4].

Незважаючи на невеликий обсяг збереженого тексту, у роботі знаходимо багато думок незаперечної наукової новизни та вартості. Цінність праці Й. Пеленського полягає насамперед у викладеній ним концепції урбаністичного розвитку Львова княжої доби. Міркування дослідника є для свого часу новаторськими та ориґінальними. Щойно через двадцять років гіпотезу про заснування Середмістя у часи князя Лева обґрунтував А. Рудницький[5]*. Ті ж думки лягли в основу викладу „Історії Львова“ видання 1984 р.*[6] *Ту ж гіпотезу розвинув і Р. Могитич, спираючись на мірничий аналіз території Середмістя*[7].

Науковий пріоритет Й. Пеленського в обґрунтуванні заснування львівського Середмістя за Лева Даниловича є очевидним. Дослідник уперше висуває низку арґументів, що доводять двостадійність розвитку Львова у княжу добу, розділяючи працю на дві частини — „Львів князя

---

[3] Крип'якевич І. П. Слідами княжого Львова. Топографія // Стара Україна (Львів).— 1924.— № 12.— С. 184.

[4] Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна лукроза. Роман, оповідання та нариси.— К., 2000.— С. 215.

[5] Рудницький А. М. Розвиток міст західних областей УРСР та їх соціалістична реконструкція.— Львів, 1971.

[6] Історія Львова.— К., 1984.— С. 12—28.

[7] Могитич Р. Розвиток планувальної структури північно-західної частини Львівського Середмістя (до кінця XIV ст.) // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація“.— Львів, 2000.— Ч. 4.— С. 15—22.

Данила“ та „Львів князя Льва“. За Й. Пеленським, князь Данило Романович заснував 1249 р. міський осередок, що розташовувався обабіч Волинської дороги, на північ від пізнішого Середмістя, заснованого близько 1263 р. з ініціативи князя Лева Даниловича.

Й. Пеленський жорстко критикує концепцію А. Чоловського, який заслугу заснування Середмістя приписує Казимирові III. Арґументація Й. Пеленського не обмежується згадкою про існування двору князя Лева на місці монастиря оо. домініканців. Дослідник наголошує, що місто Лева оточували „окопи в дерев'яних заборолах“ й слушно зауважує, що такими на той час були ще всі міста Західної Європи. Й. Пеленський також звертається до документа 1352 р., виданого королем Казимиром внукам колишнього війта Львова. До доказової бази Й. Пеленський залучає й особливості розпланувальної структури Середмістя. Для прикладу автор відзначає, що зміщення спрямування повздовжньої осі латинської катедри щодо мережі вулиць Середмістя свідчить про те, що місто засновувалося раніше, у княжу добу. Зауважимо, що до теми залежности орієнтації давньоруських храмів від їх присвяти П. Раппопорт звернувся щойно 1974 р.[8] *Азимутальний метод аналізу титулатури розробляв і Б. Рибаков на збережених храмах Чернігова*[9].

Викладені тезово думки Й. Пеленського навіть в обтятому, неповному вигляді заслуговують на пильну увагу науковців й подальше опрацювання. Можемо лише шкодувати, що дослідник не розвинув теми про початки Львова у ширшій праці.

Юрій ДИБА

СТАРИЙ І НОВИЙ ЛЬВІВ*

Львів князя Данила

Хто з жителів Львова не бував на Високому Замку?! Маєстатична і в зелені зашита гора, свіже повітря, лавочки — кличуть на любий відпочинок. А там вгорі краєвид на далекі горизонти, на синю смугу Карпат. Там стояла колиска Львова.

Ну, і гора ж то — дивне чудо природи! Висока 390 м. і вся з сипкого піску! А зверху накрита скаменілою покришкою з дрібненьких морських слимаків, 1—2 метрів товстою. В 1869 р., коли вирівнювали вершок гори — здерли почасті ту покришку і висипали з неї великий копець. Шматок її

[8] Раппопорт П. А. Ориентация древнерусских церквей // Славяно-русская археология.— Москва, 1974.— С. 43—48.

[9] Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси.— Москва, 1987.— С. 267—268.

* Авторський рукопис (9 машинописних аркушів з правками) зберігається: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рукописів, ф. 4 (Окремі надходження), спр. о/н 2863: Пеленський Й. П. Старий і новий Львів (1. Львів князя Данила. 2. Львів князя Льва).

видно ще на сусідній горі Льва. Но і там вона кінчиться, бо ліниві монархічно-шляхетські власті не захистили її ніяким заростом. Сипкий пісок обсувається, а звисаюча скеля, точена силами природи, обривається і брилами злітає аж в сади Кісельки.

Немає вже в пам'яті, від коли ця т. зв. Лиса гора*, вимріяне місце до оборони, зістала людською садибою. При згаданих роботах знайшли там кам'яне оруддя, черепки посудин, урни — наявні знаки життя людини з далекого часу. А потому, як в Київі княжили великі князі, а Львова ще не було, лиш озеро в лісі, де нині місто, був на цій горі городець. Старезний городець, мов орлине гніздо, заперезаний тином, звався „Горай" (замок на горі). А в низу було його селище Тарнавка, яке ще 1420 р. називали Підгорай, а потому Підзамче. Старовинні церкви, які були там або є, станули на язичних „поганських" требищах. Стара народня пісня і давні метрики[1] весь Підгорай (Тарнавку) називають громадою Зборотарнавською (від б[увшої] церкви Збір Богородиці).

Як 1240 р. Батий знищив Київ, Галич і много городів з населенням, зрозумів князь Данило, що оборонних твердинь у нього замало. Тому всі старосвітські городки перебудував на нові твердині. А Горай, з великими терасами, велів перебудувати на столичну кріпость для свого сина Льва.

Одночасно побіч Підгорая і манастирів, на самій долішній, західній терасі гори, визначив підгороддя (місто) з базарною площею (ринком) і з сіткою вуличок, яке укріпив окопами і палісадою до самої Полтви, а серединою провадила „Волинська дорога". Це був Львів кн. Данила, що його надармо шукали деякі поза Львовом. А коли календар друкарні Піллєра на 1803 р. дату Львова подав на 1249 рік, то правильно. В тому році замок-дітинець на верху Лисої гори був готовий, бо Данило женить свого сина Льва 1250 р.

Місце на перевузлю торговельних шляхів, з заїздними манастирями та відпустовими ярмарками, вже здавна і самочинно зав'язувалося на видатний осередок. Манастирів тих було декілька; св. Юра збоку на горі, а два при Волинській дорозі: один Онуфріївський, а другий невідомої історії, прилягаючий до Старого Ринку, здовж вул. Льва аж по Шкарпи. Його кількаморговий об'єкт в ограді старого муру, переняв польський архієпископ Дмитро Іван Соліковський на кляштор Бенедиктинок (1595). *Тим „арцибіскупом" був Іван Дмитро Соліковський, що то замолоду в мундурі мадярського офіцера, на чолі 1200 кінноти, конвоював Степанові Баторому зі Семигороду до Кракова на польський престіл (1576).*

Нова твердиня мала довкола стражниці, бдільні або буделыні. Одна була на горішній терасі коло Високого замку, на насипі, де „Львина печера". В грамоті кн. Льва ця тераса називається „Бдельнича гора" (від „бдѣти" чувати).

Головною святинею Данилового міста була і є камінна церква Миколая. Первісно мусіла мати різьблену оздобу, але пострадала внаслідок ремонтів. Це найдавніша і вельми шанована пам'ятка Львова, інтересна композицією свого плану, на Русі екзотичного, а в Европі дуже рідкого. Таку композицію що до поміщення імітації бічних вівтарів (абсид) здиба-

* Підкреслення в тексті належать Й. Пеленському. Виділені курсивом фрагменти тексту в оригіналі закреслено рукою автора. Орфографію і пунктуацію збережено.

[1] Архів міста Львова.

ти можна в архаїчних базиліках північної Африки і країв Орієнту. А тут розуміти її треба як відгомін Хрестоносних походів і паломництва до „Святої землі“.

Дотацію церкви Миколая, зроблену кн. Данилом, затвердив син його Лев грамотою 1292 р. Ця грамота для нас важна як історичний документ, хоч вона підроблена. Настоятелем церкви був тоді Іван з Желдів Желдецький, почетник князя. Князь надає йому чинші з половини батьківського міста, комплекс землі вздовж Полтви від с. Кривий ліс (Кривчичі) в сторону Лисенич і вільний вруб в лісах Львова. До кого належали чинші з другої половини міста, цього не сказано. Можна тільки догадуватися, що мабуть надав їх князь Данило до католицької капеланії Марії Сніжної, котру основав ок[оло] 1249 р. для німецьких ремісників.

Наші князі при закладинах міст раді були прихожаям, особливо ремісникам. Коли кн. Данило „нача призивати прихожаїв“, то прибули сюди м[іж] ін[шим] славні новгородські теслярі і сокирники-дереводіли, де відкрилося широке поле праці при будові многих городів, дворів і домів, з Київа бронзівники, золотники і т. п. „І йшли день і в день — пише літопись — і юноти (молодь, учні) і майстри всілякого майстерства, втікаючи від татар, сідельники, і лучники, і тульники, і ковалі заліза, міді, срібла, і настало життя, і наповнилися двори довкола города, поля і села“. З половини XIII віку львівські торги відбувалися в місті Данила, на Старому ринку, а хоч їх потому на скарги нового міста запечатано королівським декретом 1464 р., не відразу вони там упали, аж прийшли строгі кари.

Бурмист Львова в XVII віці, Вартоломей Зіморович написав доклад про „Троякий Львів“ — руський, німецький і польський, маючи на приметі особливий національний характер магістрату, бо місця двох перших осад докладно не значить.

Розслідити ту справу принявся професор Львівського університету Ісидор Шараневич. Но учень школи першої половини XIX віку, не виніс потрібних до того археологічних приготовань. Він часто не розумів того, що само кричало. Всеж таки в одному місці своєї публікації він був на правильній дорозі, але рішуче цього підкреслити не підкреслив і сказати ясно не сказав.

Останній *промовив в цій справі 1910 р. померший 1944 р.,* Др. Олександер Чоловский. *Він, як довголітний директор Архіву м. Львова і при зізнаннях польських хронографів про облогу Львова Казимиром 1340 р., мав всі дані на те, щоби це питання виснити. Тимчасом він всупереч всьому посунувся з голословним авторитетом своїм до найдальшого фальшу, що нинішній Львів — це фундація на новому, третьому місці — короля Казимира.*

Лишається тепер ствердити слідуюче:

1. Тези Зіморовича, Шараневича і Чоловського *та інших не стоять на становищах науки, вони тенденційні і длятого фальшиві.*

2. Львів є тільки двоякої основи, і на двох місцях. Замком обидвох був перебудований Горай на верху Лисої гори (Високий замок). Місцем оселі з базарем було зразу описане вгорі місто Данила довкола Старого ринку, а потому місто Льва довкола нинішнього ринку, з будинком городської Ради і канцеляріями Мійського управління і з високою вежею з годинником.

3. *Третього Львова не було. Це тільки вигадки деяких буржуазних учених і письменників, котрими то брехливими видумками заповнили літературу Львова.*

Львів князя Льва

Другий Львів (середмістя нинішнього Львова) збудував кн. Лев в рр. 1263—1270 в окопах і в дерев'яних заборолах, бо такими були ще всі міста в Західній Европі. Мурована техніка поширювалася аж сто років опісля. Від другої половини XIV в. Львів почав діставати високу муровану ограду з блянками, вежами і баштами. А що це випало за Казимира, з поступом часу, з того не виходить, немов би він це місто основав. Обмурування міста та відбудова обидвох замків, спалених Казимиром вже після здачі міста 1340 р., тревало потому сто років. Наприкінці XV віку поставили мурований магістрат і вежу з годинником, на котрій сторожі-сурмачі витрублювали вогняну тревогу і окремі години. Перше ці сторожі сиділи на воротах Краківських і Галицьких, де був соняшний а потому також механічний годинник. Коли під кінець XIV в. ці ворота дерев'яні заступила мурована брама, поклали на ній пропам'ятний двостих:

DUX LEO MIHI FUNDAMENTA FECIT,
POSTERI DEDERE NOMEN LEONTOPOLIS.
Князь Лев мене основав,
А потомні назвали ЛЬВІВГОРОД.

Муровані фортифікації міста і обидва замки поспішно розібрала Австрія, як прийшла сюди 1772 р.

Довкола міста стояли старі камінні стовпи, які відзначували його границі. Ще в XVII ст. згадують люстрації ці „Lapides Leonis — Каміні Льва", поставлені з доручення кн. Льва, коли він вінував своє місто, надаючи йому 70 франконських ланів (1270). В 1368 році король Казимир причинив лісами ще 30 ланів, що разом творило 100 ланів франконських, около 7 тисяч моргів.

Найдавніші засідання городської Ради і пергаміни міста, які збереглися, на довго випереджують „перший" привілей короля Казимира, наданий для Львова 1356 р. В основі король нічого там не надав, тільки від Русі відобрав право засідати в магістраті міста, а решту затвердив, що вже раньше Галицькі князі для Львова надали. Такого закріплення вимагала феодальна доба з приводу кожночасної зміни престола.

Особливої ваги є пергамін короля Казимира, даний внукам колишнього війта Львова, з 1352 року. Сам король згадує в ньому князя Льва, як основателя цього міста, котрий за вірну службу нагородив був названого війта добрами земельними коло Львова. Тепер король всеціло закріплює це надання внукам згаданого війта, двом братам і їхній сестрі, а саме: „Малий Винник (Винники), Подпреск (Підбережці) і Сільський Кут „Szilszky kut" (Погулянка), тобто став і млин перед Галицькою Брамою".

З цього документу вже ясно видно, як свідомо фальшував історію Чоловський, коли він вже в XIII столітті існуюче місто з Галицькою брамою приписував королеві Казимирові аж після 1353 року.

Хіба цього доволі на доказ, що теперішній Львів заложив ніхто другий, тільки кн. Лев. Но, припустім — як би і цього ще було комусь

замало, то покличемо на свідоцтво свідка зовсім надзвичайного. Це ніякий пергамін, ні писаний документ, але само місто Львів, про котре тут мова.

Задля цього потрібно пригадати деякі подробиці: Недовго жив Лев на Високому замку. Неприступний і дух запираючий стрім гори, зимний і битий вітрами двір, не надавався на княжу обитель. Наслухавшись свисту вітрів і набравшись зимна на тому замку, лишив його князь під дозором залоги, а сам вибрався в затишне місце. На південно-західній стопі гори, сто метрів від міста кн. Данила, станув новий двір з манастирем, призначеним на княжий мавзолей храму Трьох святителів (Василя В., Григора, Івана). А коли напливаючим до Львова пришельцям не було кінця і вже годі було їх примістити в місті кн. Данила, около 1263 р. доручено було мірничим, витичити на південь коло першого, друге місто і план цього нового міста повести так, щоби Княжий двір з манастирем включити в його оградну систему, як суцільний фортечний комплекс.

У віки середні місто повинно було станути по напряму „Святої лінії", тобто до сходу Сонця. Ту лінію відбирав завжди головний храм, під покровом котрого мало стояти місто. Тут головною святинею встановлено церкву Успення Богородиці. В XIII ст. цей празник припадав за руським календарем на день 21 серпня (тепер 28 серпня). Місце для тієї церкви призначено в почесному центрі, коло ринку. Там, де станути мав головний вівтар майбутньої церкви, закопано високий хрест, який при сході сонця, 21 серпня, кинув на землю предовгу тінь, зловили ту тінь мірничі, закріпили палями, продовжили через ціле поле і повели за тим план церкви, вулиць і всього міста. Головний храм рівно і точно з цілим містом керувався на північний схід. І ту орієнтацію держить Львів доси. Його „свята вісь" перехиляється рівно на 31 днів на північ поза рівник дня і ночі (21 вересня).

Великому квадратові міста відповідає квадратовий ринок, обложений на всіх боках по парі рівнолежними вулицями. Їх разом вісім. Крім цього на чотирьох рогах з ринку виходят по дві вулиці на всі 4 сторони світа. Їх також вісім. Всіх вулиць отже 16. Всі ті вулиці перетинаються немов шахівниця. А княжий двір з манастирем в тому квадраті міста заняв північно-східний кут аж по Руську вулицю. Через те дві вулиці Вірменська і Домініканська, лишилися там сліпі, без виходу на перелай. Щойно тепер з'ясовується настирлива загадка, чому цей кут міста лишився назавжди на глухо закритий?

Сто років опісля Король Казимир (1368) описану церкву зі школою, шпиталем і щедрим віном відібрав українській громаді міста і передав на парохіяльний костел і Катедру проєктованого архієпископства латинського у Львові. Задля успішної латинізації населення вона задержала і надалі Успенський титул бувшої церкви. Але тепер празник Успення за латинським календарем припадав на 6 днів раніше, на 15 серпня. А коли перед роком 1400 приступили на місці церкви ставити велику Катедру, котра стоїть і досі, то вона дістала „святу вісь" за сходом сонця 15 серпня. Це була вже друга вісь, не та, яку мала церква і яку держить місто. Тих 6 днів різниці поміж календарями руським і латинським, відбилося на керунку Катедри, і вона стоїть криво до плану всього міста. У тому маємо знак, що місто було основане раньше в руській добі, а Катедру поставлено потому, в польській добі історії.

Над входом до Каплиці від подвір'я, при теперішній Успенській церкві по Руській вулиці, є вмурована стара таблиця з грецьким написом про історію церкви. Майстерно вирізана з каменя Каплиця називається „Балабанівська", бо поставив її [...]

[...] прагне в першій мірі Радянський Львів, який в обидвох світових війнах зазнав тільки лихоліть і спустошень, як може ні одно місто в Европі, бо через його землю перекотилися там і назад обидві війни. Радянський Львів твердо і непохитно стоїть під прапором, що його держить геніяльний борець за мир, найбільший вождь і вчитель людства — великий Сталін.

Львів, дня 6. березня 1951 р.

Пеленський Й. Г.
Кандидат історичних наук
Наук. працівник Львівської групи Ін-ту
Археології АН УРСР
вул. Здоров'я 6/7

ПРО ОГЛЯДИ-КОНКУРСИ ДИПЛОМНИХ ПРОЕКТІВ ВИПУСКНИКІВ АРХІТЕКТУРНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ В РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТИ

У статті інформується про 12-річну діяльність національного огляду-конкурсу найкращих дипломних проектів випускників архітектурних шкіл України кінця XX — початку XXI ст.

Констатуємо, що ще до сьогодні в сучасній архітектурі України не знайшлося місця для виокремлення історичної своєрідности та національних коренів, а тому поодинокі творчі успіхи не стали нормою, через що „сучасну українську архітектуру" можна звинуватити в неісторизмі та негуманності. І хоч маємо підстави стверджувати, що фактом є вигасання радянських архітектурних традицій, які донедавна здавалися непорушними і „вічними", це все ж таки донині ще не посприяло здійсненню надій на велику перебудову українського суспільства і людей.

Більше того, утопічні ілюзії використати українську архітектуру як каталізатор і носій розв'язання проблем надціосоціальної справедливости не тільки не збулися, але навіть і не розпочалися.

Ось чому повчальним є досвід організації і проведення унікального національного архітектурного заходу — огляду-конкурсу проектів випускників архітектурних шкіл України: зростання у наш час уваги суспільства до соціальних негараздів узагалі та архітектурних зокрема особливо наочно висвітлюється і отримує оцінку саме в освітньому архітектурному проектуванні задовго до того, як знаходиться можливість для їх реальних прикладних рішень.

Тому, щоб правильно оцінити конкурсно-оглядові справи, і не тільки у вищій архітектурній школі в Україні, виявити інтеграційні, ентропійні, прогресивні процеси, слід висвітлити і роки, що передували 1992 рокові, коли представники українських архітектурних шкіл уперше після проголошення незалежности нашої держави зібралися у Львові і вирішили, що повинні створити свій національний конкурс. Адже деякі тенденції у нашій національній оглядово-конкурсній діяльності набули динаміки ще перед тим: „Кількість проектів по темі „житло", на жаль, зменшилась. Суттєво змінилася і номенклатура типів житла, соціальний портрет якого формувався роками і, здавалося б, стабілізувався на довгі роки". Чи: „Від огляду до огляду неухильно падає зацікавлення до промислової архітектури. Це пов'язано з тим, що виробничотехнічні показники (виплавка сталі, видобуток вугілля і інше), які, як

нам здавалось, визначали рівень розвитку суспільства, відступають перед більш пріоритетними проблемами — соціальними, економічними, етичними“. Це тези з аналізу стану архітектурної освіти за результатами огляду-конкурсу у Полтаві у 1990 р.[1] *Або ж з рецензії на конкурс у Самарканді: „...про те, що відрізняло конкурс від попередніх: Естонія, Латвія, Литва, Молдова та Грузія відмовилися брати у ньому участь“, „Кількість проектів зменшилась... Вперше огляд став платним“, „Науково-архітектурна палітра розширилася, і нікого вже не дивує проект церкви чи костелу, проекти синагог і мечетей, спокійно сприймаються проекти будинків у космосі. Але, на жаль, це ще не означає наявності сучасного архітектурного мислення... Цьогорічний конкурс був аж ніяк не вищий у творчому розумінні, аніж попередній, полтавський. Це, звичайно, можна пояснити й виправдати тим станом величезної плутанини й розгубленості, яку більшість викладачів-педагогів, мистецькі й архітектурні школи в цілому переживають нині...“*[2] *(Іл. 1). Такі тенденції проглядалися і раніше, наприклад, за результатами огляду-конкурсу в Кишиневі: „Серед робіт, представлених інститутами, найслабшими є роботи, що присвячені темі „житло“ [...] Відсутні нові підходи в вирішенні містобудівельних завдань, відсутні ансамблі в проектах житлових районів і комплексів...“*[3] *Також „мало представлено проектів масового будівництва: шкіл, дитячих садків, бібліотек, лікарень та ін.“*[4] *Або: „Дещо вражає наявність робіт, виконаних в дусі постмодернізму, архітектурної течії, яка в світі вже відходить...“*[5]*, „недоліком огляду є недопустимо мала кількість робіт на тему нового міста або нового містобудівельного комплексу“. „Перехід проектних організацій на госпрозрахунок вже привів до суттєвих скорочень замовлень на випускників архвузів і факультетів. Потреба в архітекторах скорочується. Ця потреба в майбутньому об'явиться на рівні розвитку економіки значно більш високому, аніж сучасний. Але це буде не скоро. Поки ж проектні організації більш занепокоєні щоденними турботами, а не загальними перспективами розвитку архітектури“.*

Аналіз оглядів-конкурсів, що передували національним, зроблено свідомо і цілком не для того, щоб висвітлити тільки проблеми останніх років радянської формації в галузі архітектури. Були і позитивні тенденції. Наприклад, що „освіта, таким чином, трансформується з придатку виробництва і прикладної сфери діяльності в головний вид — відтворення людини як соціально-історичного і культурно сформованого суб'єкта, тобто в духовне виробництво“, „криза техніцистичного під-

---

[1] Каталог Всесоюзного смотра-конкурса дипломных проектов архитектурных вузов и факультетов / СА СССР. Под ред. Е. Чучмаревой, А. Степанова.— Москва, 1991.— С. 11—12; Проскуряков В. Підсумки огляду-конкурсу дипломних проектів архітектурних шкіл у 1990 році // Ратуша.— 1990.— 4 січня.— С. 6.

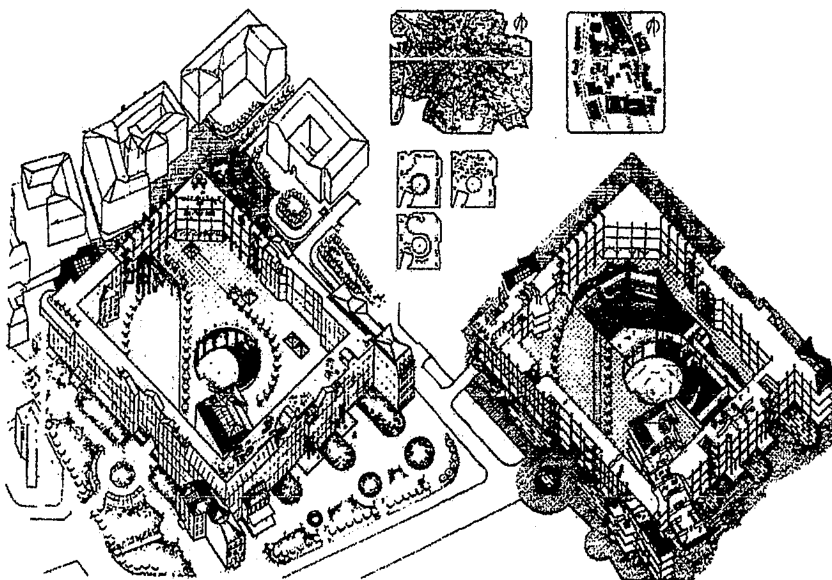
[2] Проскуряков В. Підсумки огляду-конкурсу...— С. 4—5; Проскуряков В., Черкес Б., Мар'єв П., Бевз М. Львівська архітектурна школа // Львівський політехнік.— 1992.— № 12 (2018).— С. 4—5.

[3] Плишкин В., Белоконь А., Моргун Б. и др. Всесоюзный смотр-конкурс дипломных работ // Архитектура СССР.— 1990.— Январь—февраль.— № 1.— С. 76.

[4] Там само.— С. 77.

[5] Там само.— С. 78.

ходу призвела до зміни орієнтирів, висунула в якості найбільш цікавих для майбутніх архітекторів теми — соціально-культурні й історико-мистецькі". „Архітектурні школи продовжують пошуки свого шляху, спираючись на національні, етнічні джерела", „архітектурна освіта в наш час в основному вірно визначила ведучу мету: розвиток духовного потенціалу особистості, підготовка до творчої професійної діяльності на засадах загальнолюдських цінностей, гуманістичних ідеалів, національних культурних традицій, етичних норм, досягнень сучасних науки і техніки", „на добре слід оцінити появу зацікавлення до розроб-



1. Центр мистецтв у Львові на вул. Городоцькій.
Ст. А. Грімник, керівник В. Проскуряков. 1989 р.

ки дитячих будинків для дітей різного віку, реконструкції історичних районів міст, гуманного відношення до історичного середовища, контексту, бажання зберегти культурну спадщину", „всі школи, без винятку, що брали участь у конкурсі і в кулуарах, і під час роботи комісій, стверджували, що зараз, коли Союз розпався і йде неминуча переоцінка соціальних та культурних вартостей, треба вибрати такий напрямок співпраці, щоб дати змогу розвиватися національним архітектурним школам і водночас зберегти все те цінне, що нас в останні роки збагачувало"[6]. *„Важливим фактором слід вважати те, що особливу групу складають проекти, в яких переважає аналітична частина і тео-*

[6] Проскуряков В. Архітектура: воскресіння, відкриття, мистецтво // Просвіта.— 1991.— № 37 (57).— С. 4.

ретичне обґрунтування планувальних рішень“[7]. *„В розділі реставрації значно розширився діапазон тематики. Поряд із проектами реставрації пам'яток все більше уваги приділяється проблемі „пам'ятка і середовище“*[8]. *„Необхідність і своєчасність розкріпачення ініціативи архітектурних шкіл підтверджують щорічні огляди дипломних проектів“*[9]. *Усе сказане ілюструє, що свою оглядову діяльність українські архітектурні школи вже тоді розпочали далеко не в концептуально визначених умовах. Тривали інерційні архітектурно-освітні процеси з попередніх років у дипломному проектуванні. Немало було робіт, розрахованих на хвилинний конкурсний успіх, з досить умовною, примітивною мовою, надуманістю і безпідставністю деяких творчих методів. У перші роки становлення свого огляду-конкурсу з участю в СНДівських заходах проектам українських шкіл довелося витримувати тиск з боку „громадської“ референтури, яку продовжували очолювати спеціалісти, що прийшли до неї десятки років тому, до того ж у переважній більшості з Москви, і навіть боротися з цим тиском.*

Ось чому перше, що постановили наші школи тоді у Львові, так це те, що ми „повинні створити свій національний конкурс, у якому не було б місця фальші, зверхності одних над другими, і всього іншого непотребу, яким був просякнутий (особливо в останні роки існування СРСР) колишній Всесоюзний огляд-конкурс дипломних робіт“.

Ця перша зустріч-форум, ініційована деканом Б. Черкесом і заступником декана В. Проскуряковим та старійшинами школи професорами А. Рудницьким, І. Середюком, Р. Липкою, підтримана на пропозицію автора статті, отримала назву „Перша архітектурна Бесіда“. Слово „архітектурна“ мало вказувати на фах і скерованість проблем, а „Бесіда“ — на надію і розвиток спілкування у майбутньому. Нам видається, що в той час у Львові ми ніби започаткували спілкування з ознаками огляду. Були представлені роботи всіх архітектурних шкіл України в широкій жанровій, пошуковій, навчальній палітрі — дипломні, курсові, експериментальні. Відбулося спілкування в етичній і невимушеній атмосфері. Ми всі разом уперше в Україні сформували виставку своїх дидактичних, творчих і наукових праць. Тобто започаткувалося те, чого ніколи не було і не могло бути на колишніх всесоюзних, радянських оглядах-конкурсах. Чому так?

А тому, що форма під назвою „огляд-конкурс дипломних робіт студентів-випускників архітектурних шкіл“ була найсприятливішою саме для московської „центральної“ архітектурної школи. Вони закінчували навчання і відповідно проводили дипломні захисти на шість місяців швидше від усіх, і попередні огляди проводилися у середовищі цієї школи без нас. Цей проміжок часу у півроку (усі навчалися тоді 5 років, у МАРХІ — 5,5 року) надавав московським дипломникам час для доведення своїх робіт до „світового рівня“. Ще й специфічними методами. Одиниці тоді були обізнані з „винаходом“ московської архітектурної школи — комплексними бригадами студентів, що підтягували роботи

[7] Плишкин В., Белоконь А., Моргун Б. и др. Всесоюзный смотр-конкурс дипломных работ.— С. 78.
[8] Там само.— С. 79.
[9] Там само.— С. 88.

учасників конкурсу. Представники Спілки архітекторів СРСР, що приїжджали разом із цією школою на огляди, намагалися контролювати усіх інших. Так само діяла фахова преса, що висвітлювала конкурсну діяльність винятково з орієнтацією на столицю. Постійно заохочувалися прибалтійські школи, які чомусь асоціювалися у Москві із „Заходом", і час від часу школи Кавказького реґіону як представників усього іншого світу. Нас же постійно повчали, якою повинна бути в Україні архітектура й освіта.

На „Бесіді" було запропоновано одностайно відмовитися від школярського методу оцінки такої важливої сфери діяльности, як архітектура. Було декларовано, що у творчості й відкриттях повинно йтися не про ярлики, призи і регалії для одних і байдужість та неувагу до праці інших. Найголовніше у таких виставках — створення можливости вчитися один в одного, незалежно від напряму архітектурної школи.

Уперше експозиція дипломних проектів не мала уніфікованого характеру, матеріали огляду були подані в довільній формі: чи то креслення, ескізи, чи то фотографії, тексти, ксерокси. Так само вперше в огляді експонувалися, крім дипломних проектів, студентські конкурсні, пошукові та курсові роботи, навіть експозиції-звіти творчих майстерень та окремих педагогів. На спеціальних стендах були організовані експозиції друкованих праць — монографій, підручників, часописів, буклетів. Серед усіх інших найширшими за жанрами і кількістю були видання архітектурних шкіл Львова і Києва[10]*.*

Теми заекспонованих дипломних проектів засвідчували обсяг творчих зацікавлень і напрями майбутньої діяльности молодих українських архітекторів: „Планування та забудова парку в м. Богуславі", „Мій будинок — будинок моїх друзів", „Реконструкція собору Успіння Пресвятої Богородиці в м. Полтаві", „Проект міського парку" (Харків), „Реконструкція-забудова Харкова XVII—XVIII століть", „Ательє майстра". Привернув увагу на виставці пошук сучасних архітектурних форм у курсових роботах студентів Харківського інженерно-будівельного інституту за темою „Християнський храм".

Додамо, що наслідки проведення „архітектурної Бесіди" викликали також велику зацікавленість професорів та викладачів Краківської політехніки, які брали участь у Міжнародному симпозіумі „Урбаністично-архітектурні проблеми міст Галичини", який відбувся з ініціативи архітектурного факультету ЛПІ у Львові й Тисовці уже після закінчення „Бесіди".

У 1993 р. відбувся ще один якісний прорив у розвитку і становленні національного конкурсу. Його фундатором став архітектурний факультет Київського інженерно-будівельного інституту, тепер Національного університету, за активної діяльности професорів О. Кащенка та В. Тимохіна. Головною умовою конкурсу була обов'язкова участь кожної школи у пошуковому проекті конкретних архітектурних і містобудівних проблем Києва.

Конкурс відбувався у два тури. До першого — допускались усі, хто зголосився. Це представники архітектурних шкіл Києва, Львова, Одеси,

[10] Проскуряков В., Черкес Б. Дім нашого друга // Просвіта.— 1993.— № 2 (96).

Харкова, Дніпропетровська, а також Москви, Саратова, Казані, Томська, Єревана. До другого туру допускалися лише найкращі проекти. Але представлені роботи були такої якости, що до другого туру пройшли майже всі, а шість проектів навіть відзначено дипломами[11].

Та головним було інше. Кияни так організували роботу, що керівники творчих колективів могли відслідковувати формування і роботу журі, яке працювало відкрито й нейтрально. Його очолював на той час головний архітектор Києва Ю. Песковський, а членами були президент Української академії архітектури професор В. Штолько, директор Київського інституту „Діпромісто" Ю. Білоконь, професор М. Дьомін та інші відомі фахівці. У другому турі учасникам було запропоновано протягом двох-трьох днів розробити попередні проекти часткової реконструкції та благоустрою однієї з найстаріших вулиць Києва — Костельної. Завдання це надзвичайно складне, бо проектантам необхідно було поєднати велич Софійського собору і вишуканість Олександрівського костелу з будинками у стилі модерн, конструктивізму, забудовою п'ятдесятих років. Проектні пропозиції мали стати органічною складовою строкатого архітектурного полотна цієї частини Києва.

З 60 студентів і 13 викладачів сформувалися 17 творчих груп, які й представили на розгляд журі свої проекти. Усі вони були надзвичайно цікавими і ориґінальними, сповненими нових ідей. Але гран-прі отримав проект, поцінований і фахівцями, і мешканцями вулиці Костельної — робота львівських студентів-архітекторів О. Бальмич, С. Шкілера і Ю. Ніколаєва (керівник В. Проскуряков). Саме цей проект відповідав бажанню фундаторів конкурсу відтворити повноцінне міське середовище. Автори пропонували зберегти життєвий простір вулиці, який становлять подвір'я, сквер, брами, мансарди і підвальні простори, надати їм, де була можливість, видовищности, ярмарковости. За основу ж бралися потреби мешканців вулиці[12].

Українська академія архітектури до цього основного призу додала ще й свій — за найкраще науково-теоретичне обґрунтування роботи. Друге місце посіли москвичі, а третє — казанці. Три заохочувальні премії отримали кияни. Конкурс підтвердив, що у нас в Україні створилася своя, з ориґінальним обличчям, національна архітектурна школа. А формальний та організаційний аспекти київського заходу мали всі елітні риси такої діяльности, відпрацьованої у світовій практиці[13].

Безперечно, досягти такого рівня виняткого в оглядах-конкурсах неможливо. Тому слід визнати, що деякі напрями такої діяльности відпрацьовувалися і в інших архітектурних конкурсах нашими викладачами та студентами, а саме на конкурсах Квадрієнале у Празі, Бієнале у Софії, конкурсі „Otis elevator", на міжнародних конкурсах „Хабітат", на конкурсах архітектурних шкіл Північної Америки (ACSA), „Майбутнє Баухаузу" в Німеччині, конкурсі „Український баварський

---

[11] Проскуряков В. Архітектура і екологія. Простір проти стресу // Ратуша.— 1993.— № 116 (438).— С. 6.

[12] Проскуряков В. Конкурсні справи як елемент навчання і не тільки // Львівський політехнік.— 1994.— № 20 (2063).— С. 7.

[13] Проскуряков В. Про огляди-конкурси дипломних проектів випускників архітектурних шкіл. Якими ми хотіли б їх бачити в майбутньому // Там само.— 1995.— № 28.— С. 3—5.

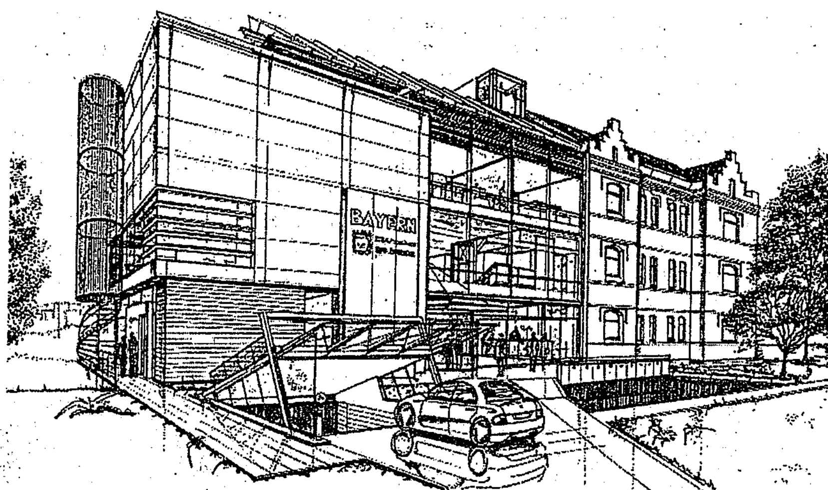
дім у Києві", „Sikon" у Вільнюсі й багатьох інших. У таких конкурсах пройшла загартування велика група педагогів і студентів. Якщо навіть розглянути лише Львівську архітектурну школу, то це студенти О. Коваль, О. Тимофєєв, В. Курило, О. Хрін, О. Береговський, О. Абрамків — керівник В. Проскуряков. Конкурс відбувся у Вільнюсі за темою „Театр архітектури". Студенти Ю. Столяров, О. Касатий, П. Кучерський, В. Герета — керівники Г. Шульга, І. Русанова, Ю. Криворучко — конкурс „На концепцію загосподарювання території „Мендзиможа" у Гдині; ця ж група студентів під керівництвом Г. Шульги й І. Русанової брала участь у міжнародному конкурсі „Хабітат-ІІ" — Екополіс-2000". А студенти В. Малиш, А. Фейдаш, аспіранти О. Кордунян і І. Марфіян — керівники В. Проскуряков та О. Рибчинський — були нагороджені на тому ж конкурсі за проект „Qua nominor Leo" рішенням журі Міжнародної академії архітектури. Створила львівська молодь і серію проектів на міжнародний студентський конкурс „Український баварський дім у Києві", в якому, окрім львів'ян, брали участь молоді архітектори з Київського національного технічного університету будівництва і архітектури, а також команди з архітектурних шкіл Баварії. Львівські творчі колективи складались з: Х. Крамарчук, Т. Казанцевої — керівники О. Рибчинський, В. Федик; О. Каракой, І. Галишич, Т. Угринчук — керівники Т. Максим'юк, С. Тупісь; І. Воронич, С. Горхалі — керівники А. Міщенко, І. Бардецький; А. Дмитрів, Є. Сватко — керівник О. Ілляшенко; О. Королюк, М. Гатало — керівник О. Ілляшенко; Ю. Максимова, Ю. Богданова — керівник І. Бардецький; А. Сушко, В. Рак — керівник В. Проскуряков. Цей конкурс відбувся на початку травня у Вищій технічній школі м. Аугсбурга, Німеччина (Іл. 2—3).

У цьому конкурсі А. Дмитрів, Є. Сватко, О. Ілляшенко зайняли перше місце і отримали премію; А. Сушко, В. Рак, В. Проскуряков — четверте місце і премію, а О. Королюк, М. Гатало і знову О. Ілляшенко — заохочувальну премію. У 2002 р. в номінації „Краща архітектурна школа" диплом лауреата конкурсу-фестивалю „Архітектура та дизайн-2002" отримав львівський студент В. Зотов за проект „Центр управління космічними польотами в м. Євпаторії" — керівник В. Проскуряков (Іл. 4).

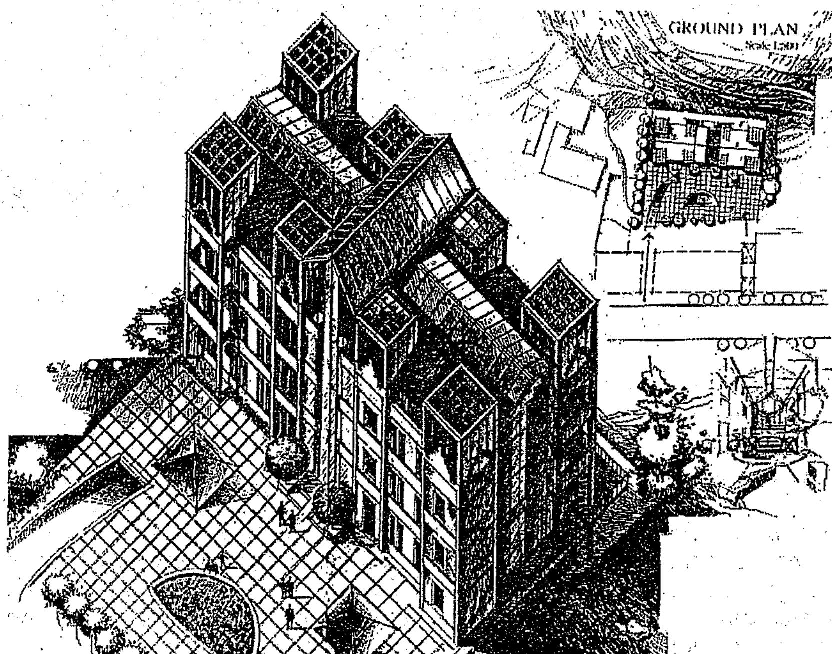
У 2003 р. студенти О. Проскуряков і А. Кучер узяли участь у конкурсі на проект пожежного депо в м. Аугсбурзі, який організувала місцева архітектурна школа. А студент А. Дзиндра став переможцем міжнародного конкурсу для студентів-дизайнерів, що його організувала „Форд моторс корпорейшн"[14]*. Але весь час саме огляд-конкурс дипломних проектів був і залишився найважливішим саме тому, що скерований виключно на студентську молодь і зорієнтований на універсальні, а не на вузькопрофесійні рішення.*

У 1994 р. конкурс проходив у Дніпропетровську. Придніпровська академія зробила ще один важливий крок. Саме цій школі під проводом професора О. Мирошниченка вдалося консолідувати під гаслом студентського огляду-конкурсу всі архітектурно-творчі сили нашої держави: архітектурні школи, спілку, академію. Студентський конкурс

[14] Проскуряков В. Архітектурні конкурси. Дебюти осені 95, весна 96 // Маестро.— 1996.— № 1.— С. 10—11.



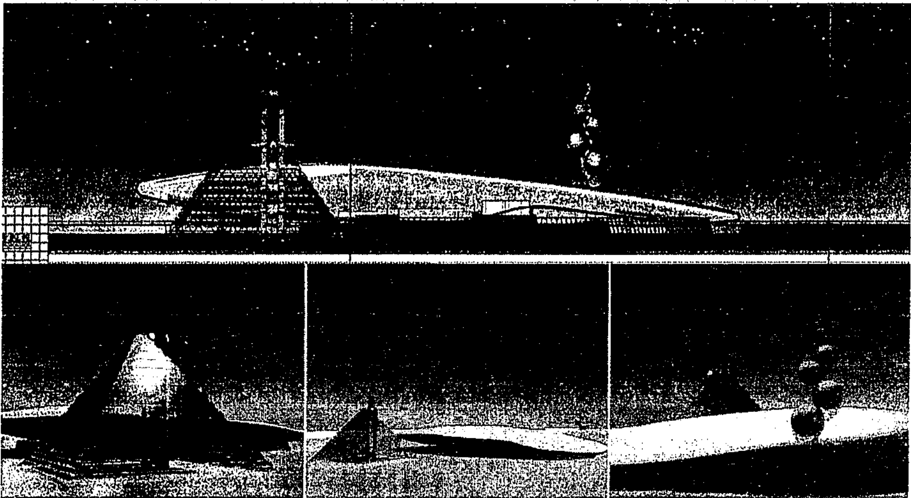
2. Проект „Українського Баварського дому у Києві".
Ст. А. Дмитрів, Є. Сватко, керівник О. Ілляшенко



3. Проект „Українського Баварського дому у Києві".
Ст. А. Сушко, В. Рак, керівник В. Проскуряков

став найголовнішим заходом архітектурної діяльности в Україні. Ось-ось мала народитися і перша Українська архітектурна хартія, адже творче спілкування відбувалося і на плавзасобах (пригадаймо собі Афінську!).

Також пройшла апробація єдиного гран-прі, що присуджувалося одній-єдиній, справді найкращій, студентській дипломній роботі. Тоді у Дніпропетровську цей приз отримав Сергій Шкілер (керівник В. Проскуряков) за проект „Європейський дім у м. Львові". Ця робота відзначена також дипломом Дніпропетровського відділу СА України, дипломом Президента НСА України, дипломом Президента УАА. Сергій Шкілер тепер проживає і працює в Чикаго (США).



4. Проект „Центру управління космічними польотами в м. Євпаторії".
Ст. В. Зотов, керівник В. Прскуряков. 2002 р.

Наступним став Харків. Зусиллями організаторів була широко залучена адміністрація міста, подолані адміністративні відмінності й умовності між двома харківськими архітектурними школами і з ініціативи професора В. Мироненка вперше в Україні створено альянс з іншими навчальними закладами, наприклад, Художньо-промисловим інститутом. Тобто Харківська школа показала, що проблеми освіти можна розв'язувати тільки шляхом об'єднання зусиль усіх зацікавлених організацій, закладів, осіб. Експозиція дипломних робіт складалася з 70 проектів, які підготували дев'ять архітектурних шкіл. Гран-прі у цьому році присуджено випускниці О. Грязській (керівник В. Чернов) з Харкова за проект „Громадсько-культурний центр у Харкові".

Дипломами І ступеня нагороджені Ассі Ясер Мухамед (керівник В. Гавриш) за роботу „Універсальний комплекс в Бейруті" та В. Журавльов (керівники — В. Васильєв і С. Петров) з Харкова, також роботи

з Дніпропетровська, Полтави, Української академії мистецтв з Києва та інших шкіл. Були нагороди і спеціальні дипломи від Української академії архітектури, Спілки архітекторів України. На високому рівні були представлені роботи Львівської школи, хоч їх кількість через певні непорозуміння була на третину меншою, ніж могла б бути.

Та помилковим видається те, що ми знову почали робити конкурс лише дипломних робіт, серед яких присуджувалися тільки одне гран-прі, кілька дипломів I чи II ступенів, заохочувальні дипломи. А як бути з усіма іншими? Невже їхні роботи нецікаві і неактуальні? Тим паче, що конкурсанти уже не студенти, а дипломовані спеціалісти.

Якщо ми організували конкурс, то що тоді означала квота нагород, а ще більше коливання квоти. І це все на тлі колосальної мозаїки робіт за спеціальністю, проблематикою, засобами висвітлення.

Та й справа була не в самих нагородах, а у механізмі їх присудження. Якщо конкурс шкіл, то, мабуть, у журі повинні бути присутні представники усіх шкіл.

Крім того, ми привозили велику кількість робіт, тому за кілька хвилин не мали змоги правильно висвітлити найкращі характеристики конкурсних проектів. Не могло цього зробити і журі, яке, на жаль, у Харкові проігнорувало в деяких випадках висновки фахових секцій, що призвело до непорозумінь і непередбачених ситуацій.

Та й саме поняття „огляд“ не відображало суті справи. Оглядати було що, але не було кому. Адже були присутні тільки харківські студенти.

У подальших оглядах-конкурсах — V в Одесі і VI в Києві — були намагання вирішити недоліки і розвинути започатковані традиції. Наприклад, одесити взагалі скасували квоту нагород, щоб зняти творчі тертя і в підсекціях, і в журі. Саме цим кроком організатори V огляду, Архітектурний інститут ОДАБА на чолі з професором В. Уреньовим продемонстрували повну абстрактність диференціації нагород на студентських оглядах-конкурсах. Викладачі — представники шкіл — виявилися неготовими до осмислення творчого аспекту огляду-конкурсу: оцінювання самої архітектури. Адже більшість уважала, що головною складовою конкурсу є не генерація архітектурних ідей, думок у проектах, а силове, кулуарне проштовхування „своїх проектів“, „своєї школи“ нагору, до нагород. І коли така потреба відпала, то конкурс миттєво перетворився в Одесі у спокійний огляд.

Архітектурний факультет КНУБА в 1997 р. у межах щорічного огляду зумів провести аж два конкурси! Один конкурс, параметри, ідеологія і концепція якого були відпрацьовані киянами ще у 1993 р. Цей конкурс під назвою „Правий і лівий береги. Силует і панорама Києва: жанровий розвиток“ був знову прорахований і на українські, і на закордонні студентські команди (наприклад, з Бельгії, яка, до речі, і стала переможницею). Саме цей конкурс у межах огляду-конкурсу і був тим найважливішим успіхом у конкурсній справі. Адже тільки така форма і надає можливість оцінити реально інтелектуальний, фаховий, творчий потенціал тієї чи іншої архітектурної школи. Кияни зробили це вдруге, і на це ні до них, ні після них за всі 11 років оглядів не спромоглася жодна національна школа. На цей конкурс Львівська архітектур-

на школа делегувала творчий колектив у складі студентів О. Грома, Г. Козлова та студента зі Словаччини Р. Мурина під керівництвом В. Проскурякова. Львів'яни посіли загальне третє місце, пропустивши поперед себе колективи з Бельгії і Київської української академії мистецтв. Автори проекту зі Львова отримали ще два спеціальні дипломи — „За графічну культуру“ та „За культуру архітектурного мислення“. Цей конкурс залишився у моїй пам'яті назавжди, адже нам, представникам найславнішої і найстаршої архітектурної школи в Україні, вдалося у проекті висловити дуже гарну ідею щодо створення ситуетів і панорам правого і лівого берегів Києва, яку достойно оцінило журі. Засобами реалізації силуетів і панорам міста повинні, за задумом авторів, стати запроектовані мости, вирішені з різними стильовими ознаками — в архітектурі Давньої Руси-України, середньовіччя, доби бароко, київського модерну. Цими мостами архітектура унікального правого берега немов запрошувалась на берег лівий, щоб перейти ними в одноманітні мікрорайони-спальні і змінити їх. Щодо правого берега, то тут автори вирішили, щоб новобудови поблизу історичної частини міста ніколи у майбутньому не перевищували відміток хрестів церкви св. Софії Премудрости Божої (церкви, а не її дзвіниці).

Паралельно в Києві, у КНУБА, відбувся і огляд-конкурс у „кольорах“, близьких до напрацьованих у минулому. Журі не завжди толерантно ставилося до ухвал комісій, що працювали в секціях, а окремі члени лобіювали деяки проекти „своїх“ чи „споріднених“ шкіл і керівників. Утратою для оглядового руху слід уважати і розвиток тенденцій, які, на нашу думку, є помилковими. Це поблажливе ставлення і завищення оцінок проектів так званим малим архітектурним школам, які нібито працюють у складніших, у порівнянні з іншими, реґіональних, політичних, ідеологічних, правових, кадрових, економічних умовах.

Найбільш дивним був і ще тепер залишається той факт, що ці школи постійно звертаються по допомогу виняткового у час проведення огляду. І дуже рідко просять допомогти методичною літературою, курсами лекцій, гостьовими професорами-лекторами, залученням своїх педагогів і студентів до проектних семінарів, проектних воркшопів, студій.

Продовжуючи тему, зауважимо, усі наступні огляди — VII у 1998 р. в Сімферополі, VIII у 1999 р. в Полтаві, IX у 2000 р. в Макіївці особливими концептуальними чи ідеологічними мотиваціями не відзначалися. Для усіх стало зрозуміло, що возити по Україні конкурсні дипломні проекти в ориґіналах та ще й з макетами дорого і незручно. В організаторів таке представлення робіт вимагає надзвичайно великих оглядових площ, чим забезпечені далеко не всі. У Полтаві, наприклад, став помітним декоративний підхід у деяких комп'ютерних подачах самих дипломних проектів. Використання комп'ютерних технологій звелося до використання програм під заставки проектних антуражів. (Безперечно, це не стосується шкіл, які традиційно використовували такі технології, наприклад, архітектурний факультет Полтавського національного університету або ж Архітектурний інститут ОДАБА.)

Деякими особливостями вирізнявся огляд-конкурс дипломних проектів „Архпроект-2001“ у Львові. Керівництво архітектурного факультету — тепер Інститут архітектури НУ „Львівська політехніка“ —

запропонувало колегам формувати експозицію у вигляді планшетів, на яких подається зменшена копія оригінальних дипломних проектів засобами кольорових або чорно-білих фотографій комп'ютерних видруків, ксерокопій.

Керівництво Інституту архітектури НУ „Львівська політехніка“ і Організаційний комітет до роботи огляду запросили також колег із Львівської архітектурної школи з-за кордону: з візитовими лекціями виступили професор В. Дурт з Німеччини, професор Ю. Волчок з Росії, професор К. Семсрот, А. Гофер з Австрії, В. Жежерін з Києва, професор Є. Устиянович з Польщі[15].

Були заплановані і проведені науково-методичні наради, семінари тощо.

Новим кроком стала пропозиція публікації персоналій у запрошенні та програмі для журі огляду-конкурсу, в склад якого рекомендувалися президент Національної спілки архітекторів України, президент УАА, провідні професори-педагоги та доктори наук з інших архітектурних шкіл. Також були запропоновані координатори секцій рефентури, де, крім представників Львівської архітектурної школи, майже в кожній секції рекомендувалися, на погляд львів'ян, інші провідні педагоги-вчені. Серед них професори І. Шпара, В. Штолько, І. Фомін, В. Єжов, Г. Лаврик, Л. Ковальський, М. Кушніренко, О. Слєпцов, В. Тимохін, М. Яковлєв, В. Тимофієнко, В. Соченко — з Києва; В. Мироненко, В. Даниленко, В. Бондаренко, П. Салобай, Н. Крижанівська, Ю. Шкодовський, С. Шубович — з Харкова, В. Ureньов та О. Раллєв — з Одеси, В. Вадимов — з Полтави, Х. Бенаї — з Макіївки, С. Ревський, В. Внуков, Г. Клопко — з Дніпропетровська та інші спеціалісти. Сказати, що саме це нововведення було на сто відсотків удалим — не можна, хоч би тому, що за браком часу львів'яни так і не врахували побажання своїх колег з інших шкіл щодо складу журі і координаторів,— тобто затвердили усіх, кого самі ж і запропонували до обговорення. Якби не це, то загалом крок львів'ян можна було б усіляко привітати, адже тут проглядалося бажання залучити до співпраці на усіх рівнях огляду-конкурсу найкращі архітектурно-освітні і наукові сили України. Дещо штучною видається тепер і пропозиція створення аж 14 спеціалізованих (окремими секціями, за задумом львів'ян, стали такі: „Історія та теорія архітектури“, „Архітектурна критика“, „Методика проектування“, „Інтер'єр“, „Архітектура села“). Тепер зрозуміло, що абсолютно нормальною була б пропозиція чотирьох-п'яти основних секцій, до яких би як підсекції увійшли всі названі. Наприклад, „архітектура будівель і споруд“, „містобудування“, „реставрація і реконструкція“, „дизайн“, „історія та теорія архітектури“. Але й тут можна зрозуміти організаторів X огляду-конкурсу у Львові — вони хотіли якнайефективніше організувати роботу цього форуму.

За формальними параметрами цей захід у Львові слід визнати вдалим. До огляду було представлено 138 проектів з 13 архітектурних шкіл, 97 з яких були нагороджені дипломами I ступеня, 34 — дипломами II ступеня.

---

[15] „Архпроект 2001“: проблеми, здобутки, перспективи // Просвіта.— 2001.— № 6 (238).— С. 7; Чабанюк О. Архпроект 2001 // Будуємо інакше.— 2001.— № 5—6.— С. 33—48.

Для порівняння: у Кишиневі у 1988 р. і Полтаві у 1990 р. було 234 і 300 робіт. А у Самарканді в перехідний період було заекспоновано 260 дипломних проектів. І це приблизно від 50 архітектурних шкіл. У Харкові у 1995 р., коли суто український національний огляд-конкурс знову набув прагматичних рис, було представлено близько 70 робіт[16].

У роботі львівського огляду-конкурсу робилися спроби демократизувати процедуру його проведення — це згадані попередні пропозиції журі і складу координаторів комісій. Цей же огляд підтвердив, що після майже десяти років становлення український національний огляд стабілізувався; саме така діяльність потребує нових поштовхів для прогресу виражальних засобів кожної національної школи; стабільного успіху досягають саме ті школи, яким вдалося зберегти самобутні професійно-освітні риси. Поряд з цим відчувалося гальмування розвитку графічної культури і навіть ігнорування її найкращих засад, непослідовність і недостатність у розвитку перспективних напрямів, мінімізація пошуку нових методичних засобів.

XI огляд-конкурс найкращих дипломних проектів випускників архітектурних та художніх спеціальностей вищих навчальних закладів України відбувався у Дніпропетровську з 30 вересня по 5 жовтня 2002 р.

Фундатором і організатором огляду-конкурсу виступив архітектурний факультет Придніпровської державної академії будівництва і архітектури. Цей огляд-конкурс у кількісному плані мало чим відрізнявся від попереднього під номером X, що відбувся у Львові в Інституті архітектури НУ „Львівська політехніка" (у Львові виставлялося 138 проектів загалом усіх освітньо-кваліфікаційних рівнів — маґістрів, спеціалістів, бакалаврів; у Дніпропетровську — 133 роботи; також у Львові і в Дніпропетровську взяли участь усі 13 архітектурних шкіл України — інститути, факультети, кафедри зі Львова, Києва, Одеси, Харкова, Полтави, Макіївки, Сімферополя, Дніпропетровська), щодо якости, то у 2002 р. набули динаміки такі тенденції: стало менше проектів житлових будинків — таких робіт подано лише сім, чотири з яких назвати житлом можна лише умовно. Дві дипломні роботи представляли проекти промислових споруд. Зникли з експозицій проекти дошкільних, навчальних, обслуговувальних, побутових будинків і споруд. Не були представлені роботи в напрямі монументальних, стильових, формально-образних архітектурних пошуків. Серед сакральних споруд було лише чотири проекти, далеко не найкращих храмів. У найбільшій підсекції — „Громадських будівель і споруд" — проект клубу був лише один, музеїв — тільки чотири, стадіон — один, мотелів і готелів — п'ять. У цій секції домінували розважальні центри і комплекси. Їх було аж тридцять. Якщо порівняти усі названі типи будинків і споруд з тими, що проектувалися у радянський час, то типологічно-жанрова палітра далеко не на користь сучасної української архітектурної школи — тоді проектування велося у 7 групах громадських будинків, у які входило понад двісті типів і 700 видів різноманітних будівель. Але, без-

[16] Каталог Всесоюзного смотра-конкурса дипломных проектов архитектурных вузов и факультетов; Проскуряков В. Підсумки огляду-конкурсу..; його ж. Архітектура: воскресіння, відкриття, мистецтво; Плишкин В., Белоконь А., Моргун Б. и др. Всесоюзный смотр-конкурс дипломных работ; Проскуряков В. Про огляди-конкурси дипломних проектів...

перечно, на огляді у Дніпропетровську були і певні здобутки. Наприклад, як завжди, на високому професійному рівні виступили київська і полтавська архітектурні школи — архітектурні факультети Київського національного університету будівництва і архітектури та Полтавського національного університету ім. Ю. Кондратюка. Перша школа відрізнялася цікавими пошуками у дизайні архітектурного середовища, друга — містобудівельними проектами. Актуальною роботою журі огляду визнало проекти „Центр соціальної реабілітації" дипломанта Н. Андрєєва з Дніпропетровська, „Яхт-клуб на 110 вітрильників в м. Києві" дипломантки О. Карасєвої, „Громадсько-торговий комплекс в м. Одесі" дипломанта Д. Курганова.

Краще, порівняно з X оглядом-конкурсом, виступила львівська архітектурна школа: проектів, представлених у Дніпропетровську, було менше, аніж на огляді у Львові — 14 проти 23, та всі львівські проекти були номіновані дипломами I ступеня, а половині з них присуджені відзнаки. Окремими спеціальними грамотами за успішну роботу в галузі архітектурної освіти були відзначені кафедра „Містобудування" (завідувач — кандидат архітектури доцент Ю. Криворучко) і кафедра „Реконструкції і реставрації архітектурних комплексів" (завідувач — доктор архітектури, професор М. Бевз). Дипломами I ступеня з відзнакою нагороджені роботи маґістрів О. Лисенко „Реставрація вестибюльної групи приміщень у будинках кінця XIX — початку XX ст. у м. Львові" — керівники кандидат архітектури, доцент Н. Консулова, кандидат архітектури О. Рибчинський; З. Козака „Заїжджі двори Львова кінця XVIII — початку XX ст." — керівник кандидат історичних наук, доцент М. Долинська; О. Югової „Містобудівельні передумови укладення місцевих правил забудови на прикладі м. Мостиська" — керівник кандидат архітектури, професор Б. Посацький; роботи спеціалістів В. Зотова „Центр управління космічними польотами в м. Євпаторії" — керівник доктор архітектури, професор В. Проскуряков; А. Тихого „Регенерація відкритих територій історичного центру м. Бережани" — керівники старший викладач М. Максим'юк та кандидат архітектури, доцент М. Бевз; робота К. Іщук „Ландшафтно-просторові передумови місцевих правил забудови центру м. Дубно" — керівник кандидат архітектури, доцент Ю. Криворучко, а також роботи бакалаврів О. Криворучко та О. Гук.

Втратою для творчого спілкування на огляді була відсутність провідних педагогів-учених — професорів, докторів архітектури В. Штолька, М. Дьоміна, В. Єжова, Л. Ковальського та І. Фоміна, а відсутність робіт і провідних педагогів кафедри „Містобудування" КНУБА узагалі знизила організаційний, науковий і освітній рейтинг огляду. Бо усе творче змагання містобудівної галузі звелося до діалогів поміж кафедрами „Містобудування" зі Львова і Полтави. На нашу думку, саме відсутність на огляді згаданих шанованих учених призвела до того, що під час Дніпропетровського огляду-конкурсу не відбулося жодного науково-методичного семінару, жодної наради ані „круглого столу".

Основним висновком після цього конкурсу були такі міркування: хоч ми здобули 11-річний досвід, та робота у напрямку організації і механізму керування самим оглядом-конкурсом нас чекає ще попереду.

Саме після цього огляду подаємо вимоги, які, на нашу думку, повинні б задовольнити у майбутньому справжній український огляд-конкурс архітектурних шкіл.

Організаційні. *Організатори конкурсу мали б висувати тему найбільш суттєву (житло, реконструкція, громадська споруда) та корисну для міста і реґіону. На конкурс приїжджають студентські групи з керівниками. Під тему можна отримати кошти, частина яких піде на премії (одна перша, одна друга, одна третя, а також заохочувальні). Журі складається з представників усіх шкіл, плюс академія, спілка і патрон-замовник. Журі відкрито обирає голову. Паралельно діє огляд дипломних робіт, курсових, наукових, пошукових. Своєрідний архітектурний „хепінінг“ національної школи мала архітектурна академія. З „круглими столами“, семінарами, доповідями і відповідно — з відзнаками. У цьому випадку не буде місця кон'юнктурі, захланності. Конкурс стане студентським і для студентів. А огляд буде оглядом!*

Методичні. *Головною проблемою залишається вибір стратегії, методики, заохочування. Досвід таких заходів виявив непідготовленість не тільки наших студентів, але й самих викладачів, професійних архітекторів, особливо у творчих дискусіях та обговоренні робіт. Переважна більшість конкурсів, які проводяться, обговорюється самими авторами та їхніми колегами за фахом. А якщо той чи інший конкурс привернув увагу громадськости, то професійне обговорення набирає рис стихійної суперечки. Настав час розробити єдині критерії щодо оцінювання робіт — кожної, окремо по секціях, напрямах, загалом.*

Координаційні. *Конкурси підтвердили, що наша архітектурна освіта — національна архітектурна школа — має ориґінальне обличчя. І все ж таки мусимо визнати, що конкурсна справа ще перебуває на аматорському рівні. Передусім нам слід створити спеціальну секцію, яка займалася б виключно питаннями координації, популяризації і забезпечення конкурсної справи, секцією, в якій можна було б отримати будь-яку інформацію про конкурси як в Україні, так і за її межами. До неї повинні увійти люди професійні, наукові і творчі, фахові якості яких ні в кого не викликали б сумнівів. Професійний рівень повинен бути таким високим, щоб міг дозволити її членам бути експертами у визначенні мети і завдань майбутніх конкурсів, їх тематики, у складанні програм, творчого рівня та іншого. Для нашої освіти це є необхідним, адже вся світова практика базується на конкурсних підвалинах. А до цього повинні бути готові наші випускники, працювати яким доведеться в умовах конкуренції.*

Експозиційні. *Можна прийняти за основу форми експозицій, що були апробовані у Львові і Дніпропетровську (з фотографій, ксероксів, комп'ютерних видруків), на планшетах. Правда, колись експозиції дарувалися у методичний фонд організаторам оглядів. Сьогодні це було б дорого. А от випуск спеціального буклета з найкращими проектами — цілком можливо. Вважаємо, що такий буклет можна було б сформувати уже в наступний огляд-конкурс у Харкові.*

Творчі. *Настав час на оглядах говорити не про те, чи то бакалаврський, чи маґістерський диплом, скільки і яких повинно бути секцій або ж членів журі, а винятково про Творчість і Архітектуру. Не хочемо нав'язувати своїх рекомендацій, але, гадаємо, що переорієнтація націо-*

нальної архітектурної школи саме на творчі пошуки вимагає також всебічної ілюстрації конструктивних можливостей, орієнтації і залучення науково-теоретичних розробок, використання у проектах різноманітних будівельних і оздоблювальних матеріалів, пропозицій щодо нормування основних параметрів проектованих споруд, пошуку виразности архітектурних рішень з урахуванням національних і світових особливостей розвитку естетичних і культурних надбань.

Декларація наведених висновків і пропозицій цілком не означає, що лише вони є правильними. Є й інші слушні ідеї. Скажімо, пропозиції професора І. Фоміна, який, провівши аналіз попередніх оглядів-конкурсів, констатує, що завдяки ініціативі їх організаторів на місцях поступово удосконалюються форми й методи конкурсного відбору найкращих проектів та засоби стимулювання творчої молоді.

Але трапляються також необґрунтовані нововведення, які іноді порушують основоположні вимоги щодо конкурсної оцінки дипломних робіт різних спеціальностей з урахуванням існуючої системи підготовки бакалаврів, спеціалістів, маґістрів.

Таким чином, на думку І. Фоміна, виникає потреба, не обмежуючи ініціативи організаторів оглядів-конкурсів на місцях, встановити основні вимоги стосовно порядку їх організації та проведення. Подаємо пропозиції:

1. *Журі огляду-конкурсу визначається за пропозиціями президії НСАУ, з участю комісії з архітектурної освіти НСАУ та УМО Міносвіти та науки України.*
2. *Структура експозиції дипломних робіт та референтури визначається з урахуванням ступеневої освіти (бакалаврат, спеціалісти, маґістратура) та існуючих загальновизнаних спеціальностей (містобудування, архітектура будівель та споруд, дизайн архітектурного середовища), а також спеціалізацій (архітектура житлових, громадських, промислових будинків та споруд, ландшафтна архітектура, архітектура сільських поселень, реставрація та реконструкція будівель тощо). При цьому враховується кількість певних робіт з кожної спеціальности (спеціалізації).*
3. *Головною умовою розгляду маґістерських робіт є наявність науково-дослідницької частини, на яку складається рецензія ученим відповідної спеціальности.*
4. *Склад спеціалізованих секцій референтури визначається на місцях за власним бажанням присутніх учасників огляду-конкурсу.*
5. *Голови спеціалізованих секцій референтури обираються на першому їх засіданні.*
6. *Оцінку проектів референтурою рекомендується проводити за бальною системою узгоджених ознак та якісних критеріїв.*
7. *Остаточна оцінка проектів проводиться журі огляду-конкурсу за рекомендаціями голів спеціалізованих секцій референтури.*

Можна б пропонувати й інші думки щодо реформації та активізації конкурсної справи, які заслуговують на серйозну увагу і освітян, і функціонерів, і практиків. Але формат видання не дає змоги висвітлити їх уже нині, у цій статті. Хотілось би, щоб усе, що наші колеги вва-

жатимуть раціональним з наведеного у статті, знайшло застосування у будь-якій формі, адже цього вимагає наша дійсність.

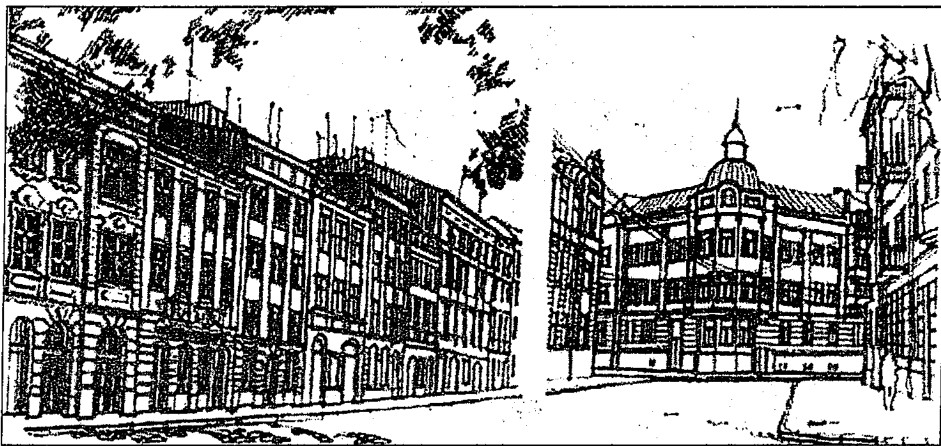
З новим століттям настав час, щоб наше суспільство щонайбільше почало цікавитись розвитком теоретичної архітектурної думки та освіти, тобто архітектурної теорії, або, якщо завгодно, філософії архітектури, розвитком, який не завжди і не відразу знайде адекватне реальне втілення. Просто необхідно, аби такий розвиток очолив, можливо, комітет, секція, навіть підрозділ в уряді, сформований з експертів архітектурних шкіл, НСАУ, УАА. Слід на урядовому рівні прийняти, скажімо, програму „Архітектурна освіта", яка була б сформована з концепції, мети і критеріїв вимог до архітектурної освіти майбутнього.

На підставі досвіду організації архітектурної діяльности можна стверджувати, що тільки таким чином можливо буде створити інфраструктуру архітектурної науки й освіти, інтегровану у світовий досвід, світову науку, які з соціокультурної і професійної проблем перетворяться в інструмент розвитку самої Архітектури і Держави. На цьому можна було б поставити крапку, якби не одна подія. У жовтні 2003 р. у Харкові відбувся XII огляд-конкурс, який засвідчив, що всі сформульовані висновки і рекомендації залишаються актуальними, але ідеологія самого заходу загалом безнадійно відстає від вимог часу і потреб національної школи.

На цьому заході впадало в око те, що саме творчий бік огляду — архітектурні ідеї у представлених роботах — було у переважній більшості, як ніколи, низького рівня. Не було концептуальних футуристичних робіт. А деякі виглядали як роздуті до розмірів дипломних робіт — звичайні курсаки (це деякі роботи ХДАМГ, Українського державного лісотехнічного університету, Львівського аграрного університету).

Прикро, що на тему „Житло" було представлено лише п'ять робіт. І це від 13 архітектурних шкіл! Практично не було проектів дитячих закладів, шкіл, університетських комплексів, бібліотек. Можна констатувати вигасання зацікавлености до концептуальних пошуків у сакральній архітектурі. Подані проекти з цієї тематики або ж були пілотажними частинами примітивних реальних проектів, або повністю відірваними від реалій містобудування, ландшафтних, пейзажних і силуетних характеристик місць, на яких їх проектували дипломанти. Та ще й з ігноруванням генези духовних і історико-культурних складових сакральної архітектури. Наприклад, хоч і був номінований проект монастиря на острові Монастирський-Комсомольський у Дніпропетровську, виконаний в Академії будівництва і архітектури, але з істотними зауваженнями. Референтура справедливо вирішила недоречним розміщення комплексу монастиря у межах міста, в умовах інфраструктури міської рекреації та ще з явними ідеологічними казусами. Автори, за проектом, знищують парк імені Тараса Шевченка з пам'ятником Кобзареві. Натомість вирішують архітектуру монастиря у стилістиці, близькій до московських та суздальських мотивів. Зменшилася наповненість проектними матеріалами дипломних проектів. Це було особливо помітно в роботах бакаладврів і спеціалістів у проектах розбудови Київської академії мистецтв та архітектурних вирішень

станцій Київського метрополітену. Матеріали нагадували креслення для статей у часописах. У першому проекті більшу його частину становив величезного вигляду інтер'єр у гайтеківських стилістичних вирішеннях, а все решта — дрібні розрізи, плани одного фасаду, за якими не зрозуміти, а як же і наскільки збагатився новими площами і просторами наявний комплекс і як усе це пов'язане з архітектурним середовищем. Проекти мереж і станцій метрополітену мали серйозну проробку, але саме подання проектних матеріалів було занадто скупим, без прикладів синтетичних архітектурно-мистецьких вирішень просторів інтер'єрів, переходів, вхідних вузлів і іншого. Зокрема, проект Кримської академії природоохоронного та курортного будівництва нагадував оформлення дитячих популярних видань. Щодо представлених на кункурс-огляд робіт Інституту архітектури Національного університету „Львівська політехніка", то вони, як і роботи з інших міст, особливою унікальністю не відзначалися. Виглядали проробленими, добротними, але не більше. Іншими словами, залишилися на рівні попередніх років. Правда, поодинокі роботи можна вважати такими, з яких, можливо, у майбутньому розвинуться особливі методики чи вирішення. Саме до таких робіт слід віднести маґістерську роботу „Формування міської тканини Львова в австро-угорський період (1772—1918 рр.)" студентки Ю. Ідак — керівники професор Г. Петришин, доцент І. Русанова, кафедра „Містобудування" (Іл. 5). У широкому сенсі ця робота

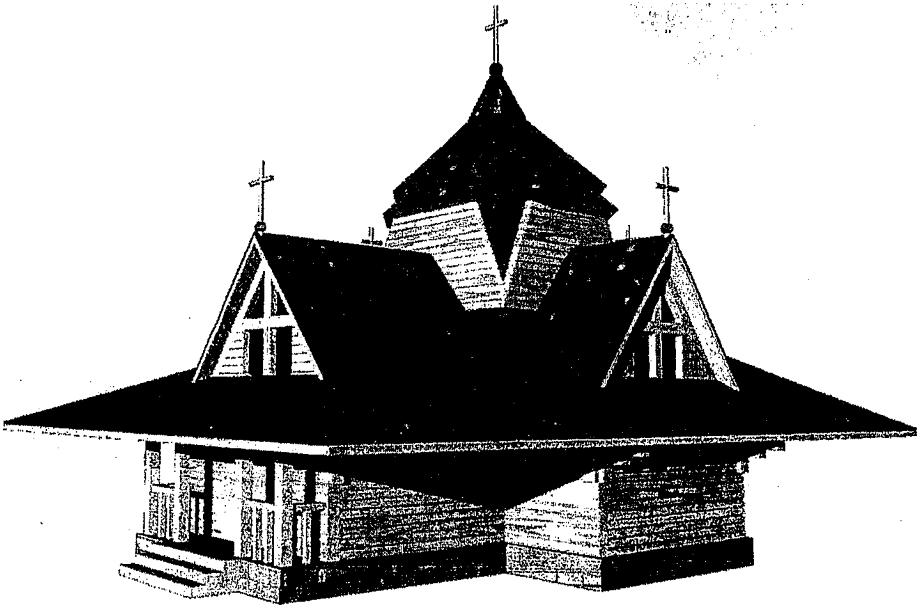


5. Формування міської тканини Львова в *1772—1918 рр.*
Ст. Ю. Ідак. Керівники Г. Петришин, І. Русанова. Маґістерська робота

була також присвячена національному в архітектурі, що є винятково важливим у визначенні національних засад архітектури, особливо в напрямку культурології містобудування. Цікавою слід визнати і роботу В. Гринака „Реставрація дерев'яних сходових кліток у забудові першої

половини XIX ст. м. Львова" — керівник доцент О. Рибчинський, кафедра „Реставрації та реконструкції архітектурних комплексів". Ця робота є однією з небагатьох в останні роки, присвячених прикладним вимогам реставрації — відпрацюванню методик збереження й відтворення унікальних дерев'яних ходів, а також методик проектування як сучасних сходів та просторів комунікацій на засадах історичних аналогів, так і їх архітектурно-конструктивних та художньо-декоративних типів.

Унікальною слід визнати і методику проведення бакалаврських кваліфікаційних робіт кафедри „Дизайн архітектурного середовища", результатом якої став не тільки проект „Комплексу церкви св. Миколая та цвинтаря біля нього в присілку Рушир у Космачі" (автори — студенти О. Проскуряков та А. Кучер), але й будівництво за цим проектом самого храму. Подібні проекти плануються і в майбутньому там, де будуть дозволяти обставини розробляти бакалаврські, магістерські роботи у вигляді реалізованих інтер'єрних, архітектурних, просторово-ландшафтних вирішень (Іл. 6).



6. Проект комплексу церкви св. Миколая та цвинтаря біля нього в присілку Рушир у Космачі.
Ст. О. Проскуряков та А. Кучер. Керівник В. Проскуряков

Під час проведення огляду-конкурсу у Харкові складалося враження, що ні організаційний бік форуму, ні концептуальний не обмірковувалися і не готувалися, а виконувалися „з чистого аркуша". Хоч проект про-

грами, скажімо, наша школа отримала ще влітку традиційні для таких заходів набору планшетів, програмок, дипломів, то, наприклад, дипломи не були диференційовані. У пропозиції заходів проглядалися намагання господарів задовольнити „побажання“ усіх шкіл, але таким чином, щоб самі харків'яни контролювали усі номінаційні процеси — від ухвал референтур до ухвал „Великого“ журі. У Львові до журі конкурсу, що складався з десяти осіб, входило тільки троє львів'ян (головні архітектори міста й області та директор Інституту архітектури), у Дніпропетровську у 2002 р.— троє дніпропетровців з восьми особового складу. Натомість у Харкові з 11 членів Великого журі шестеро були харків'яни. У складах референтур у Львові і Дніпропетровську місцеві спеціалісти були запропоновані тільки до деяких референтур, а загалом перевага віддавалася тим спеціалістам, фаховий рівень яких був найвищим. Так, у Львові з 13 референтур львів'яни працювали у семи, у Дніпропетровську з 11 референтур місцеві спеціалісти працювали у чотирьох. У Харкові із запропонованих у проекті програми 11 референтур харків'яни планувалися у дев'яти. Слава Богу, що під час огляду-конкурсу від цієї формули відмовилися на користь професійного рейтингу і наукової кваліфікації керівників. Коли пізніше, будучи співголовою секції „Громадських будівель і споруд“, я ознайомився з конкурсними проектами з ХДТУАБА і ХДТАМГ, стало зрозуміло, чому саме так була сформована референтура. Навіть на тлі далеко не найкращих, у порівнянні з минулими роками, конкурсних проектів з інших шкіл проекти згаданих харківських шкіл виглядали непереконливо. Можливо, я помиляюся, тобто харків'яни не збиралися лобіювати свої проекти. До того ж, наприклад, експозиція Харківської державної академії дизайну і мистецтва таких заходів не потребувала. Навпаки, у порівнянні з іншими роками роботи факультету „Дизайну архітектурного середовища“ були представлені широким жанровим спектром. Нам найбільше сподобалися інтер'єрні вирішення, особливо простір телестудії як у графічно-просторовій, так і в макетній частині. Не знаю, як інші, але я чомусь постійно опинявся у ситуації, коли мені весь час нагадували, що я „гість“ із Заходу і тому повинен більш поблажливо, з пієтетом ставитися до конкурсних матеріалів „господарів“ — хоч би тому, що вони, „господарі“, витратили неймовірні кошти й енергію на організацію та проведення форуму. Але якщо чесно, то затрачені зусилля не виглядали якимись надзвичайними. І в порівнянні з Х оглядом-конкурсом у Львові, і в порівнянні з XI у Дніпропетровську не було ні телебачення, ні інтерв'ю, ні візитових лекцій, ні спеціальних загальнодоступних презентацій нових видань, спеціальних експозицій. Нічого особливого, святкового, урочистого, суто харківського. Правда, тут слід уточнити. Два заходи були і резонансними, і неординарними. Першим таким заходом став методичний семінар-нарада, на якому доктор архітектури, професор І. Фомін доповів про організацію, завдання і попередні результати діяльности організованого згідно з наказом Міністерства освіти і науки України навчально-наукового виробничого комплексу кафедри „Містобудування“ КНУБА та Українського державного науково-дослідного інституту проектування міст „Діпромісто“. Переконаний, що така форма архітектурно-творчої діяльности має перспективи і знайде свій розвиток не тільки в Києві, але й у Львові, Харкові, Полтаві.

Другий захід — методичний семінар про проблеми вищої архітектурної освіти в Україні під головуванням професорів О. Кащенка і Г. Лаврика — став надзвичайно важливим з тої причини, що висвітлив нерозуміння і навіть небажання деяких педагогів підтримувати Болонську угоду про перехід до загальноєвропейського стандарту освіти, основну складову якої становлять два освітні кваліфікаційні рівні — бакалавр і маґістр.

7. Прект-лауреат за темою „Впорядкування площі ім. А. Міцкевича з консервацією пам'ятника А. Міцкевичу у Львові".
Ст. О. Проскуряков, А. Кучер, В. Красько, Г. Головко, О. Білань і ін. Керівник В. Проскуряков. 2004 р.

Підсумовуючи результати останнього огляду-конкурсу, на думку спала досить смілива ідея. Можливо, ми занадто по-школярськи ставимося до плодів нашої педагогічної діяльности, вимагаючи щорічного творчого звіту? Чи не слід би було піти шляхом спеціалізованих архітектурних закордонних акцій — Міжнародної академії архітектури, Спілки архітекторів, творчих організацій і проводити форум у вигляді бієнале, трієнале, квадрієнале? Тобто звітувати за термін у два, три, чотири роки? Це дозволило б відбирати дійсно найкращі роботи. А самі огляди могли би бути навіть тематичними — за актуальними проблемами в той чи інший час: житло, громадські будівлі і споруди, дизайн середовища. Слід обов'язково скасувати систему номінації кожної представленої роботи, а номінувати школи або ж затвердити тільки спеціальні відзнаки — „За архітектурне мислення", „Графічне рішення",

„Використання модерних технологій“ тощо. Необхідно відродити традицію преміального фонду для лауреатів, наповнення якого складалося б із внесків самих шкіл, національних творчих організацій, спілок, приватних пожертв, доброчинних відрахувань. Наприклад, методи створення преміального фонду давно відпрацьовані в Інституті архітектури Національного університету „Львівська політехніка“, що підтвердилось при проведенні у Львові студентського конкурсу „Впорядкування площі ім. А. Міцкевича з консервацією пам'ятника А. Міцкевичу у Львові“ (Іл. 7).

Усі висловлені міркування слід би обов'язково донести до наших колег-педагогів на черговому огляді-конкурсі, повністю зосередитися на питаннях, яким повинен бути цей наш огляд-конкурс у контексті сьогоднішнього неоднозначного і суперечливого професійного архітектурного життя на початку XXI ст. До цього не завжди готові, як нам здається, педагоги в Україні, контингент яких складається переважно з тих, хто пережив минулу ідеологічну формацію. Ще й досі наша професійна освіта переживає не найкращі часи, освітні заходи якої мають часом ознаки хаосу. Хоч, як показує історія, порядок ще ніколи не породив нового порядку — новому завжди передували періоди складної динаміки, у яких усе на початку видавалося неконструктивним. Але це не може бути виправданням. Ми зобов'язані вдосконалювати методи і засоби нашої архітектурної науки й освіти (і огляди-конкурси також) хоч би тому, що при всіх негараздах нашого часу молоді — студентів, які вирішили пов'язати своє життя з архітектурною професією,— стало сьогодні значно більше, ніж у всі попередні роки незалежности.

Віктор ПРОСКУРЯКОВ

Давня і сучасна архітектура та містобудування на сторінках часопису „Галицька брама“

Часопис „Галицька брама“ виходить 11 років. Перший номер з'явився у вересні 1994 р., а в 2005 р. побачив світ уже 124—126-й. Виходить зі змінною періодичністю — спочатку як щомісячник, з 1995 р.— як квартальник, а далі його періодичність знову змінюється. Часто з'являються друком два або й три номери під однією обкладинкою. Складається враження, що в останні роки поява кожного нового випуску часопису узалежнена від надходження й нагромадження відповідного матеріалу. У цьому, очевидно, відіграють роль не лише зацікавлення автури та підготовка текстів до друку, але й стабільність у фінансуванні видання, поточна видавнича кон'юнктура. Трапляються випуски, що охоплюють піврічний період (2004.— № 115—120). Але важливо те, що часопис продовжує виходити.

„Галицька брама“ — це загалом унікальне з наукового погляду і потрібне під сучасну пору для широкого кола читачів видання, а стосовно міста Львова і західноукраїнського реґіону, то воно взагалі виконує виняткове завдання. Ніякий інший обласний центр, у тому числі й столиця України Київ, не може похвалитися таким часописом, хоч кожне з цих міст має свою унікальну історію. Важливо також, що редакційна колегія дотримується вільних засад у доборі матеріалів, сповідує різні погляди й оцінки фактів. Зміст часопису визначає тільки автура, редакція веде здебільшого технічне упорядкування матеріалів. Це загалом стосується як стилістики текстів, так і частково орфографії. Підтвердження цьому — перегляд згаданих 126 номерів видання. На останній сторінці кожного випуску редакція робить застереження, що „не завжди поділяє погляди авторів“ і що „відповідальність за достовірність поданих матеріалів несуть автори публікацій“.

Заснований часопис при видавництві „Центр Європи“ у Львові. Видавець Сергій Фрухт, головний редактор Олександр Шишка. При часописі створена редакційна колегія: Ярослав Ісаєвич, Лариса Крушельницька, Орест Мацюк, Іван Могитич, Андрій Рудницький.

Видавниче кредо часопису висловлене у декларації редколегії: „Галицька брама“ задумана як інтелектуальне, науково-популярне і художнє видання, розраховане на широке коло читачів. На її сторінках ведеться розповідь про історію нашого краю, про мужність і цілісність духу його народу, якому вдалося зберегти на усіх поворотах історії національну гідність, самобутність, свою мову“.

Кажучи про унікальну культурну спадщину Львова і Галичини, редакційна колегія заявляє: „Вважаємо за потрібне розповісти і про тих, хто у різні часи і епохи приходив сюди з інших земель з єдиною благородною метою: втілити тут свій талант, проявити світлий розум, руки творця“ (1994.— № 1). Останні слова

звучать дещо ідеалізовано, хоч саме серед чужинців було чимало таких осіб, які відвідували Україну і для неї працювали.

Немає сумніву, що „Галицька брама" дає можливість науковим працівникам інститутів і викладачам вищих навчальних закладів, краєзнавцям і вчителям та іншим оповідати широкому читацькому загалові про свої відкриття, ділитися спостереженнями про такі об'єкти, як замки, фортеці, храми, адміністративні чи військові споруди, а разом з тим про скарби, що містяться у сховищах музеїв і архівів. Публіковані матеріали допомагають належно оцінити нашу історичну і культурну спадщину, а отже, підняти на загальносуспільний рівень проблему реконструкції і збереження наших пам'яток. Особлива увага під цим оглядом звернена на Львів і більші міста Галичини та Волині. Доказом зацікавлення порушеними у часописі проблемами є його загальне сприйняття громадськістю, і не лише науковою, та вже перші відгуки читачів про часопис: „Давно назріла необхідність у виданні систематичного краєзнавчого часопису... Ще в двадцятих роках громадськість Львова відчувала потребу в такому виданні, але спромоглася випустити часопис „Наша Батьківщина" лише в передвоєнний період. Подальша історія відома — жорстка цензура пропускала лише окремі теми, заздалегідь визначені стражами ідеологічних устоїв. Маємо надію, що благородна справа видання не припиниться, як це мало місце з додатком до газети „Високий Замок" — „Старий Львів". Підтвердженням сказаного є тривалість виходу у світ обговорюваного часопису.

Немає найменшого сумніву, що редакційна колегія часопису мала на меті зосередити основну увагу, у найширшому значенні, на історичному минулому Львова, рідше інших міст чи просто окремих об'єктів, серед яких найрізноманітніші типи будівель, відобразити історію і культуру певних територій, розвиток науки і техніки. У виданні порушується велика кількість тем, що межують з іншими галузями і дисциплінами. Звернено увагу на мешканців і гостей Львова та інших міст різних часів, на їх життя і працю, взаємини. Темі „Львів і львів'яни" під однією і тією ж назвою присвячено аж п'ять випусків часопису (1996.— № 7; 2001.— № 74—75; 2002.— № 88—90; 2003.— № 100—103; 2005.— № 124—126). Загалом в укладанні часопису домінує тематична ознака змісту. Власне вона й визначає спрямування кожного номера. Наприклад, „Проходи по Львову" (1994.— № 4), „Княжий Львів" (1996.— № 12), „Фортифікації Львова" (1998.— № 39), „Сади та парки Львова" (2004.— № 112—114) тощо. Окремо опрацьовуються питання, пов'язані з перебуванням у Львові різних народностей і націй: „Львівські поляки" (1996.— № 11), „Вірмени у Городенці" (1996.— № 18), „Вірмени у Львові" (1996.— № 21—22), „Чехи в Галичині" (1996.— № 16), „Євреї Львова" (1997.— № 34—35), „Німці в історії Журавна" (1996.— № 13).

Але згодом цього, як нам здається, для редакційної колегії стало замало, зокрема, коли йшлося про вичерпність у висвітленні тих чи інших фактів. У коротких, здебільшого оглядово-інформаційних статтях та повідомленнях, які стосувались історії Львова, не була детально розкрита порушена проблематика. І редакційна колегія для поглиблення тематики зосередила свою увагу на дослідженні окремих частин міста, приміських регіонів, передмість, дільниць міста, площ, вулиць. За приклад можуть служити випуски часопису з тематичними підзаголовками: „Підзамче-Папарівка" (1997.— № 27), „Знесіння" (1997.— № 30), „Площа Міцкевича" (1997.— № 33), „Проспект Свободи" (1998.— № 38), „Шевченківський гай" (1998.— № 41), „Вулиця Коперника" (1998.— № 47), „Личаків-Погулянка" (1999.— № 55), „Снопків-Софіївка" (2001.— № 83—84).

Водночас зосереджується увага на історії культурно-освітніх і державних інституцій, організацій, навіть на окремих пам'ятниках чи адміністративних спору-

дах, які розташовані та функціонували у різний час у Львові. Ось перелік деяких підзаголовків „Галицької брами": „Театр" (1995.— № 8), „Пошта" (1996.— № 23), „Банки Львова" (2001.— № 76), „Картинна галерея" (1997.— № 26), „Музей техніки і народний музей метрології" (2000.— № 63), „Музей Івана Франка" (2000.— № 70), „Коледж імені І. Труша" (1996.— № 20), „Львівський історичний музей" (2003.— № 103—105), „Церква Св. Духа у Львові" (2000.— № 66), „100 років кінематографії" (1996.— № 24) — йдеться про першу львівську кіностудію 1920—1930 рр., „Львівська реставрація" (2000.— Спецвипуск).

Окремі номери часопису присвячені темам: „Українське мистецтво Львова. 1919—1939" (2005.— № 121—123), „Чудотворні ікони Богородиці у Західній Україні" (2001.— № 73). Один випуск має назву-запитання „Quo vadis, Leopolis?" Він містить роздуми багатьох авторів про позитивні і неґативні тенденції у розвитку Львова на сучасному етапі (2000.— № 61—62). На сторінках часопису відображено і таку тему, як „Алебастр" (2000.— № 68). Порівняймо також „Алебастр в історії Журавна" (1996.— № 13) — випуск часопису, що вміщує статті про видобування від давніх часів гіпсу в Галичині, його використання при виготовленні скульптур і побутових виробів, оформленні будівель. Такий підхід характерний і для тематики статей „Історія електрифікації Львова" (1995.— № 7), „Перший електричний трамвай у Львові" (1994.— № 3), „Проект парового трамвая" (1996.— № 14) та ін.

У змісті декількох номерів часопису розкрито життя і творчість художників, видатних діячів культури і науки, історичних постатей у Львові та поза його межами. Вони, власне кажучи, є короткими нарисами науково-популярного характеру про „Олексу Новаківського та його школу" (1997.— № 31), „Івана Труша" (1998.— № 48), „Художника Юрія Дмитрука" (2000.— № 64—65), „Каву, каварні і Юрія Кульчицького" (2000.— № 71), „Олександра Аксиніна — художника-мислителя" (2001.— № 79), „Короля Данила та його сина Лева" (2001.— № 81—82), „Бруно Шульца" (2002.— № 94—96). Статті такого характеру з'явились у різнотематичних випусках. Це передусім „Дмитрій-Любарт — останній великий князь Галицького-Волинського князівства" (2004.— № 115—120), „Скульптор Пінзель" (Там само), „Брати Вітвери" (Там само). О. Бойко та В. Слободян написали розлогу статтю про нашого сучасника В. Вуйцика під заголовком „Дослідник мистецької спадщини Володимир Вуйцик" (Там само).

Названі підтеми випусків часопису не означають, що там не публікувалися статті або матеріали на інші теми. Історії розвитку та функціонування залізниці у Львові та краю присвячене число часопису під назвою „Львівська залізниця" (1996.— № 14). Тут уміщено статтю Г. Глембоцької „Костел св. Ельжбети — церква княгині Ольги — св. Єлисавети. Легенди і реальність". У числі, присвяченому „Маґдебурзькому праву", де зміст здебільшого проілюстрований матеріалами з історії Львова, уміщена стаття про „Нереалізовану альтернативу підземного трамвая" (1996.— № 19). Це питання порушено також у „Галицькій брамі", присвяченій „Пожежній охороні" (1997.— № 29), та в інших випусках видання.

Своє п'ятиріччя „Галицька брама" відзначила окремим випуском під заголовком „П'ять років" (1999.— № 57—58), а десятиріччя — також окремим випуском, що мав назву „Десять років" (2004.— № 115—120). Це є прямим доказом тяглости, а отже, потрібности часопису широкому загалові читачів.

У контексті сказаного помітне місце в „Галицькій брамі" посідає висвітлення проблем архітектури та містобудування. На них в огляді звернено окрему увагу. Це, зокрема, стосується різного характеру побудови споруд, їх проектування у минулому і на сучасному етапі та створення відповідних об'єктів, які певним чином доповнюють архітектурний ансамбль Львова та інших реґіонів. Власне заці-

кавлення редакційної колегії цією галуззю науки вже певною мірою анонсує сама назва часопису. Досліджуються не тільки житло, але й замкові та культові споруди, а також адміністративні та житлові комплекси, що формують просторове середовище для життя і діяльности людей. Свідченням цього є хоч би такі підзаголовки чисел часопису, як: „Архітектура і торгівля" (2003.— № 97—99), „Замки Львівщини" (2003.— № 106—108), „Олеський замок" (2000.— № 72) та інші. Пізнавальним у цьому ряду передусім стосовно Львова і його околиць є уже згадуване число „Quo vadis, Leopolis?" (2000.— № 61—62). Водночас певна увага приділена засобам виробництва і матеріальним джерелам архітектури у створенні міст й інших типів населених пунктів, регулюванню усієї системи розселення. І дослідження цього, зрозуміло, поширюється (принаймні у порівняльному плані) не тільки на об'єкти західноукраїнських земель, а й цілої України та Європи. На сторінках часопису розглядаються явища архітектури і містобудування як частини матеріальної культури і мистецтва. За взірець може служити чимало опублікованих статей. На окрему увагу заслуговують насамперед ті аналітичні праці, які поєднують у собі дослідження викопних решток архітектурних споруд чи окремих їх деталей і історичних джерел документального характеру. Наприклад, публікація дослідниці О. Денис „Занедбана сторінка історії" (1995.— № 6) — про розкопки площі І. Підкови та прилеглих до неї вулиць у Львові, А. Мартинюк — про „Результати архітектурно-археологічних розвідок кварталу на пл. Вічевій у Львові" (1997.— № 28). До цього ряду слід віднести також роботи М. Рожка, О. Мацюка, В. Шишки, Н. Гупало та інших.

У названих публікаціях, крім опрацювань спеціальної тематики, часто акцентується увага на тому, що архітектура підпорядкована потребам людей, соціальній організації суспільства і нерідко служить його естетичним ідеалам. Ці питання знаходять висвітлення у дослідженнях про храми, середньовічні замки і фортеці. Наведемо їх частковий перелік: *храми* — Н. Сліпченко. Церква у Сихові з 1654 р. (1994.— № 3); І. Могитич. Церкви у Звенигороді (1995.— № 5); Г. Кос. Ансамбль Успенської церкви у Львові (1995.— № 6); В. Швець. Архітектурні дослідження храму Івана Хрестителя у Львові (1996.— № 2); Ю. Гудима. Таємниці храму Івана Хрестителя (1997.— № 26); [В. Ягнищак]. Архітектурний ансамбль Журавна XVI—XIX ст. (1996.— № 13); А. Мартинюк. Храми давнього Львова (1996.— № 15); В. Вуйцик. Вірменська церква св. Хреста (1996.— № 21—22); Неіснуючі церкви Підзамча (1997.— № 27); його ж. Цикл нарисів про львівські церкви Вознесіння Господнього, Введення у храм Пресвятої Богородиці, Різдва Богородиці, Івана Богослова, окремо церкви Знесіння (1997.— № 30); В. Александрович. П'ятницька церква у Львові та її пам'ятки (1997.— № 27); о. М. Найко. Святопреображенська церква у Старому Збаражі (2000.— № 109—111); І. Сьомочкін. Монастир бернардинів у Збаражі (Там само) та інші; *замки, фортеці й оборонно-адміністративні об'єкти:* О. Мацюк. Замки і фортеці Трускавця (1995.— № 5); Поморянський замок (2003.— № 106—108); В. Пшик. П'ятницька вежа (1995.— № 50); Л. Гординський і І. Зінчишин. Теребовлянський замок і церква (1996.— № 10); М. Бандрівський. Оборонна вежа у Кривчицях (1996.— № 12); про залишки замків у Городенці, Раківці, Черчелиці пишуть Р. Смеречанський і В. Никорук у статті „Про що мовчить каміння сиве" (1996.— № 18), Н. Гупало — про замок у Золочеві (1997.— № 23, 2003.— № 106—108); Г. Яремич. Жовківський замок (1997.— № 28); В. Накопало. Чи такою була стара Жовківська ратуша (1997.— № 28); Д. Каднічанський. Старостинський замок у Самборі (2001.— № 80); О. Шишка. Східна оборонна лінія старого Львова (2002.— № 88—90); В. Параций. Бережанський замок (2002.— № 91—93); А. Шуляр. „Свірзький замок" (2003.— № 106—108); О. Оконченко. Жовківський замок (Там само); В. Чайка. Старозба-

разький замок (2004.— № 109—111); О. та І. Оконченки. Укріплення збаразького замку (Там само) та інші.

Окремі публіковані у часописі праці, присвячені історії львівських вулиць і кам'яниць. Привертають увагу дослідження М. Долинської „Дещо про кам'яниці Ставропігії (з додатком планів вулиць Руської (Зацерковної), Бляхарської та інших" (1996.— № 15), В. Вуйцика „Матеріали до історії кам'яниць вулиці Вірменської" (1996.— № 21—22). Окремі праці мають суто історіографічний характер, як, наприклад, У. Піхурко „Львівська цитадель: мілітарний форпост чи ключ до розуміння витоків міста" (1996.— № 15).

Узагальнювальними працями з названого питання є дослідження І. Оконченка „Бережанські фортифікації XVI—XVII ст." (2002.— № 91—93), І. та О. Оконченків „Все про львівську цитадель" (2003.— № 100—102), М. Бевза „Замки і фортеці: минуле і майбутнє" (2003.— № 106—108), О. Решитило-Рибчинської „Підгорецько-плісненські монументальні комплекси sub specie aetermitatis..." (Там само). Каталог оборонних споруд загалом нараховує близько 5000 об'єктів.

Важливе пізнавальне значення мають статті, пов'язані з відтворенням (територіальною реконструкцією) замків, фортець і комплексів інших споруд та будівель з минулих століть, особливо у тих випадках, коли від них уже нічого або майже нічого не збереглося і реконструкція здійснюється на залишках з допомогою архівних джерел. Прикладом може слугувати „Проект Генерального плану Історико-архітектурного заповідника у Збаражі" (2004.— № 109—111), автором якого є Р. Могитич. Винятково вартісною є реконструкція середньовічного Львова, яку здійснив Я. Вітвицький (1994.— № 6).

Загалом у часописі „Галицька брама" майже немає статей та повідомлень, які б стосувалися архітектури і не торкалися прямо чи опосередковано проблем, пов'язаних із функціональними характеристиками будівель, їх конструктивними даними, урешті, художніми особливостями різних типів будівель. Проте всі ці проблеми знаходять задовільне наповнення у публікованих статтях та повідомленнях часопису. Найбільш вичерпно з'ясована функціональна характеристика будівель — нерідко навіть у рамках дільниць міст чи цілих міст. Вона найчастіше проглядається в описанні і аналізі типології будівель та їх призначення. Прикладом можуть слугувати численні праці. Власне, немає праць, у яких не досліджувалися б функції тих чи інших будівель. Тут доречно зіставити насамперед статті, присвячені фабрикам і заводським об'єктам горілчаного промислу у Львові (1995.— № 7), будинкам Головної пошти на тлі історії її розвитку (XVIII—XX ст.) (1996.— № 23) або будинкам Комерційної академії у Львові (2003.— № 97—99). Автори цих публікацій вдаються до аналізу архітектурної спадщини, пропонуючи або нагадуючи її нинішньому читачеві. Для прикладу можна назвати статтю В. Федик „Софіївка. До будівельних традицій Галицького передмістя" (1996.— № 15).

Щодо розкриття конструктивних елементів будівель, які засвідчують насамперед їх структуру і засоби творення об'єктів, то висвітлення цих питань на сторінках часопису, на жаль, не є повним. На них спеціально не акцентовано, вони є лише вкрапленнями у канву описів і торкаються окремих об'єктів. Це, очевидно, відбувається тому, що у них ідеться здебільшого про технічний бік питання, а всі або майже всі опубліковані статті „Галицької брами" тяжіють до історичного аналізу об'єктів і викладу історичного фактажу. За приклад можуть слугувати праці І. Котлобулатової „Пасажі Львова" (1994—1995.— № 4), „Перший вокзал у Львові" (1995.— № 7), І. Сьомочкіна і П. Гранкіна „Три будівлі дирекції львівської залізниці" (1996.— № 14). Загалом питання конструктивних елементів будівель подається багатьма авторами несміливо і поверхово.

Тим часом третій напрям, а саме художній бік дослідження архітектурних споруд, подібно до їх функціональної характеристики, дуже різноманітно і багато репрезентований у часописі. Власне, здається, що немає праць, у яких би не засвідчувалось „художнє оформлення" архітектурних об'єктів. Загалом виділяються у працях головні засоби творення художнього образу в архітектурі, а саме формування простору і архітектоніки з конкретною симетрією чи асиметрією, контрастами, ритмом елементів, пропорціями, масштабом. Ці засоби доповнюються різними прийомами обробки поверхонь будівель, які надають архітектурі пластичности, фактури, кольору.

Сукупність функціональних, конструктивних і художніх рис, властивих архітектурі, як відомо, відображає відповідний історичний період, засвідчуючи також архітектурний стиль тої чи іншої епохи. Для західноукраїнських теренів найбільш характерні стилі ренесансу і маніризму, бароко, класицизму і неокласицизму, пізніше еклектизму. У великих містах зауважене тісне переплетіння архітектурних стилів різних історичних епох, і Львів цьому — яскравий приклад. Він уособлює усі європейські стилі і в архітектурному сенсі є наочною частиною Европи.

Р. Липка, аналізуючи стилі будівель Львова у статті „Феномен архітектурної спадщини Львова", констатує, що місто є „перехрестям багатьох світів", а архітектурні стилі у ньому „творчо переосмислено на місцевому ґрунті [...] і цей феномен їх плідної взаємодії у багатій пам'ятковій історичній спадщині міста ставить Львів у ряд найвизначніших заповідних міст Европи" (1996.— № 15). Під цим оглядом привертають увагу також дослідження В. Вуйцика, М. Бевза, А. Шуляра, І. та О. Оконченків тощо.

Своєрідність національних рис притаманна архітектурі дерев'яних храмів. Про це свідчать праці авторів часопису, які досліджують дерев'яну церковну архітектуру або адміністративні і житлові будинки кінця XIX — початку XX ст.

Окремою сторінкою у „Галицькій брамі" є питання, пов'язані зі загальним містобудуванням в Україні у минулому і нині. Певним чином розвиток містобудівельної справи, її удосконалення в руслі завдань часу відображає згадуваний випуск „Quo vadis, Leopolis?" У цьому контексті цікавою є стаття Ю. Криворучка, у якій містобудування трактоване як окрема наука. Стаття має назву „Містобудівельна наука — Львову" (2000.— № 61—62). Крім вступних хрестоматійних відомостей, які завжди обов'язкові за умов розвитку міст — „територіальний ріст", „структурна реорганізація, що становить певний етап його інтенсивного розвитку", нарешті, „взаємозв'язаний розвиток поселень, що знаходяться у зоні впливу міста",— автор подає численні пропозиції і практичні дії щодо розбудови Львова, черговости забезпечення повнокровного і змістовного характеру його життя. Місто повинно будуватися поетапно: на першому етапі (фазі) росту для міста повинні залучатися „резервні території, що знаходяться на периферії міста", на другому — „внутріміські резервні території", на третьому — „злучення територій, що знаходяться у довколишніх містах, селах та міжпоселенських просторах і призначені для розташування об'єктів та функцій загальноміського та регіонального значення. Кожний з етапів розвитку міста потребує окрім територіальних ще інших ресурсів" (2000.— № 61—62). Ю. Криворучко звертає увагу, зокрема, на законодавчу базу освоєння території та впровадження приватної власности, пропонує виявлення усіх можливих ресурсів території і створення спеціальних проектів та оцінки ефективности функціонування цих проектів. Але все це повинна супроводжувати не лише фінансова, але й наукова база. Оскільки чимало неґативного принесли „післявоєнне планування" і різні цілком неарґументовані кроки адміністративних органів, дослідник для ефективного впровадження проектів у дію пропонує створення окремого науково-дослідного інституту розвитку Львова.

Ці питання, правда у малих формах і вибірково, ставляться у статтях В. Швеця „Сучасний стан архітектурної спадщини Львова та проблеми її охорони і використання" (1995.— № 6), Р. Могитича „Чи бути Львову у світовій спадщині" (1996.— № 15). У працях заторкнуто здебільшого правовий аспект охорони і використання пам'яток архітектури міста. Модернізацію структури окремих ділянок і об'єктів віддзеркалюють дослідження А. Мартинюк „Терени давнього Львова (До питання про містобудівельну структуру Львова XIII — початку XIV ст.)" (1995.— № 6; продовження: 1996.— № 12), Т. Мазур і Н. Неїжмаки „Містобудівельна модернізація промислових територій центральної частини Львова" (2000.— № 61—62). Привертає увагу під цим кутом зору стаття Ю. Томіна „Міжнародний вокзал у Львові: проект XXI століття", у якій обговорюються майбутній проект і позитивні його наслідки для Львова і України включно з побудовою швидкісної пасажирської магістралі (1996.— № 14). Не менш вагомі дослідження І. Русанової, Є. Король, Н. Дуванової „Реконструкція кварталу центральної частини Львова" (Там само), І. Русанової, Ю. Криворучка, І. Ковалика про „Містобудівельні вузли" (Там само), Б. Черкеса і О. Чабанюк про „Принципи архітектурно-просторової організації львівських площ" (Там само), Й. Головача про „Реконструкцію планувальної осі: проспект Свободи — проспект Чорновола" (Там само). Цінними у цьому плані є праці М. Бевза „Архітектурно-просторовий уклад міста Жовкви в контексті європейської урбаністики" (1997.— № 28), Б. Михалюня та І. Сьомочкіна „Містобудівельна історія Збаража" (2004.— № 109—111).

Цікаво (і це безпосередньо стосується місцезнаходження архітектурних об'єктів), що в минулому архітектори і просто будівничі перед тим як зводити будівлю „заздалегідь продумували поступове психологічне сприйняття людьми архітектурно-художніх форм будинку". Так, наприклад, було уже понад 150 років тому — напередодні будівництва корпусу Львівської політехніки (1994.— № 1). Про цю громадську оцінку появи нового об'єкта у нинішній будівельній справі цілком забуто.

У ряді публікацій описуються будівлі, які стоять і діють, хоч мають не одну сотню років, споруди, які знищено, але вони становили історично-мистецьку цінність і характеризували свою епоху, подається інформація (на основі архівів, джерел) і про ті будівлі, які мали будуватися у Львові, але через історичні і насамперед політичні обставини ніколи не були збудовані. За приклад може служити стаття, створена за матеріалами В. Проскурякова і Ю. Ямаша „Галицький театр „Руська Бесіда" (1995.— № 4). Відомі також описи „Нереалізованих проектів критих ринків у Львові. 1920—1930 рр." (2003.— № 97—99). Реконструюється загальний обрис і будівлі львівської виставки з 1894 р. (1994.— № 1—3). П. Гранкін описує „Павільйон міста Львова на Крайовій виставці в Познані 1929 р." (2003.— № 100—102).

Окремо на сторінках часопису порушується питання архітектурної освіти. І це стосується не лише оцінки праці авторів невдалих проектів, які появились через брак відповідного рівня освіти. Ю. Криворучко повідомляє, що у Львові створено Міжнародну школу церковної архітектури, наголошуючи на її завданнях і програмі (1994.— № 3). Ця проблема, зрозуміло, виняткова актуальна. До неї автор згодом повертається у праці „Міжнародна школа церковної архітектури" (2000.— № 61—62).

Велике наукове і пізнавальне значення мають згадки у часописі про різних будівничих і майстрів (див.: 1995.— № 7 та ін.), істориків-краєзнавців, збирачів відомостей про архітектурні пам'ятки, серед яких і архітектори-професіонали. У часописі вміщені окремі статті про В. Чарнецького (1995.— № 5), А. Шнайдера (1995.— № 5—6), Садока Баронча (1995.— № 5), І. Левицького (1995.— № 6—7, 9),

Є. Червінського (1996.— № 11), К. Боубліка (1996.— № 16), Р. Фелінського (2003.— № 97—99), М. Рожка (2004.— № 115—120) та багатьох інших.

Певне місце у часописі відводиться загальному краєзнавству, у дослідженнях якого ніколи не обходиться без вивчення архітектурних пам'яток. Цій дисципліні присвячено окремий випуск часопису з підтемою „Краєзнавство Галичини" (1995.— № 5). З краєзнавством і архітектурою західноукраїнських земель також пов'язана діяльність багатьох дослідників.

Закінчуючи цей короткий огляд змісту часопису „Галицька брама", в якому особливий наголос робиться на питаннях архітектури і містобудування, хочемо ще раз підкреслити унікальність, а також актуальність цього видання під сучасну пору. Захоплює палітра прізвищ дослідників різних поколінь, які гуртуються довкола часопису і публікують у ньому свої праці. На високу оцінку заслуговує добір ілюстративного матеріалу „Галицької брами". Тут можна побачити ориґінальні давні гравюри, графічні твори і рисунки сучасних художників (Г. Зіміної, Т. Казанцевої, П. Гранкіна та інших). Важливу роль у творчості названих художників відіграють рисунки різних об'єктів і різних куточків міст і осель. Чимало сторінок часопису прикрашають рідкісні світлини.

Цінним елементом видання є те, що до окремих номерів додається бібліографія змісту публікацій. Так, у № 24 за 1996 р. вміщено перелік публікацій від № 1 до № 23. Аналогічний додаток знаходимо у № 39 за 1998 р. У 1997 р. вийшов спеціальний випуск часопису під заголовком „Річники", до якого увійшов поіменний список авторів і їх публікацій. Він називається „Алфавітний покажчик змісту „Галицької брами", № 1—36 (вересень 1994 — грудень 1997)". На сьогодні бажаною є бібліографія видання принаймні за десять років.

В окремих номерах (наприклад, під назвою „Нафта") подано резюме англійською мовою (1997.— № 25). Один випуск містить вибрані статті і повідомлення з попередніх років і вийшов польською мовою: „Digest polski. Brama Halicka. Wybrane za lata 1994—1997. Historia—Kultura—Ludzie". Він як спеціальний випуск з'явився у листопаді 1997 р. До часопису нерідко додавалися інші спецвипуски. Наприклад, під заголовком „Афіша" вийшов з друку номер „До 2000-річчя Різдва Христового".

На завершення залишається тільки добре побажання, щоб редакційна колегія продовжувала працю над часописом. Він потрібний і його читають. Він матиме ще більшу популярність, якщо не обмежуватиметься Львовом і західноукраїнськими теренами, а сягне інших реґіонів України.

Олег КУПЧИНСЬКИЙ

Andrzej Betlej. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku.— Kraków: Towarzystwo naukowe Societas Vistulana, 2003.— 399 s., 236 il.

Від початку 1990-х рр. зусиллями насамперед представників молодого покоління польські дослідники помітно активізували студії над різними аспектами мистецького життя українських земель, які до поділів Польщі кінця XVIII ст. упродовж декількох століть входили до її складу. Найповажніші здобутки в цьому

Є. Червінського (1996.— № 11), К. Боубліка (1996.— № 16), Р. Фелінського (2003.— № 97—99), М. Рожка (2004.— № 115—120) та багатьох інших.

Певне місце у часописі відводиться загальному краєзнавству, у дослідженнях якого ніколи не обходиться без вивчення архітектурних пам'яток. Цій дисципліні присвячено окремий випуск часопису з підтемою „Краєзнавство Галичини" (1995.— № 5). З краєзнавством і архітектурою західноукраїнських земель також пов'язана діяльність багатьох дослідників.

Закінчуючи цей короткий огляд змісту часопису „Галицька брама", в якому особливий наголос робиться на питаннях архітектури і містобудування, хочемо ще раз підкреслити унікальність, а також актуальність цього видання під сучасну пору. Захоплює палітра прізвищ дослідників різних поколінь, які гуртуються довкола часопису і публікують у ньому свої праці. На високу оцінку заслуговує добір ілюстративного матеріалу „Галицької брами". Тут можна побачити оригінальні давні гравюри, графічні твори і рисунки сучасних художників (Г. Зіміної, Т. Казанцевої, П. Гранкіна та інших). Важливу роль у творчості названих художників відіграють рисунки різних об'єктів і різних куточків міст і осель. Чимало сторінок часопису прикрашають рідкісні світлини.

Цінним елементом видання є те, що до окремих номерів додається бібліографія змісту публікацій. Так, у № 24 за 1996 р. вміщено перелік публікацій від № 1 до № 23. Аналогічний додаток знаходимо у № 39 за 1998 р. У 1997 р. вийшов спеціальний випуск часопису під заголовком „Річники", до якого увійшов поіменний список авторів і їх публікацій. Він називається „Алфавітний покажчик змісту „Галицької брами", № 1—36 (вересень 1994 — грудень 1997)". На сьогодні бажаною є бібліографія видання принаймні за десять років.

В окремих номерах (наприклад, під назвою „Нафта") подано резюме англійською мовою (1997.— № 25). Один випуск містить вибрані статті і повідомлення з попередніх років і вийшов польською мовою: „Digest polski. Brama Halicka. Wybrane za lata 1994—1997. Historia—Kultura—Ludzie". Він як спеціальний випуск з'явився у листопаді 1997 р. До часопису нерідко додавалися інші спецвипуски. Наприклад, під заголовком „Афіша" вийшов з друку номер „До 2000-річчя Різдва Христового".

На завершення залишається тільки добре побажання, щоб редакційна колегія продовжувала працю над часописом. Він потрібний і його читають. Він матиме ще більшу популярність, якщо не обмежуватиметься Львовом і західноукраїнськими теренами, а сягне інших реґіонів України.

Олег КУПЧИНСЬКИЙ

Andrzej Betlej. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku.— Kraków: Towarzystwo naukowe Societas Vistulana, 2003.— 399 s., 236 il.

Від початку 1990-х рр. зусиллями насамперед представників молодого покоління польські дослідники помітно активізували студії над різними аспектами мистецького життя українських земель, які до поділів Польщі кінця XVIII ст. упродовж декількох століть входили до її складу. Найповажніші здобутки в цьому

плані має цілеспрямовано скероване в українському напрямку краківське університетське середовище істориків мистецтва, до найновіших позицій наукового доробку якого належить видана 2003 р. монографія про архітектурну спадщину знаного в мистецькій історії XVIII ст. єзуїтського архітектора й маляра Павла Ґіжицького (1692—1762). Найплодотворніша частина його життя пройшла в Кременці на Волині й він належить до найпомітніших постатей усе ще маловивченого мистецького середовища тогочасного українського Правобережжя. Монографія підбиває підсумок студій над його архітектурним доробком і є показовою позицією новітньої польської літератури з проблем історії мистецтва так званих східних кресів давньої Польщі.

Книжка належить перу молодого дослідника, який зарекомендував себе публікаціями з історії мистецтва західноєвропейської традиції на українських землях у XVIII ст. і впроваджує у науковий обіг результати захищеної 1999 р. докторської (кандидатської) дисертації. Вона має традиційну для такого жанру побудову й містить дуже коротку історіографічну та біографічну частини, аналіз відомостей про навчання архітектури в єзуїтському середовищі, огляд окремих періодів творчої активности будівничого та проблеми його взаємозв'язків в архітектурі XVIII ст. Книжку завершує коментований каталог будівельної спадщини та пов'язуваних із нею напрямів професійної активности майстра, втім, також згрупованих окремо приписуваних та помилково приписуваних реалізацій.

Вступні розділи монографії відзначені підкресленою, навіть надмірною, лаконічністю. Це стосується не лише історіографічної частини, побудованої як позбавлений будь-яких коментарів сухий перелік поодиноких позицій бібліографії, але й викладу задокументованих фактів життєвого шляху митця.

Притаманна початковим розділам підкреслена лаконічність панує й при викладі проблем навчання архітектури в єзуїтському середовищі та навчання самого будівничого. Особа П. Ґіжицького-архітектора — досить своєрідне явище в мистецтві українського Правобережжя XVIII ст. На тлі таких центральних постатей відповідного фаху, як львівський майстер середини століття Бернард Меретин чи військовий-проектант Ян де Вітте, кременецький єзуїт за характером творчого доробку радше належить до митців дещо скромнішого плану. Він репрезентує усе ще маловідомий той якнайширший нурт будівельного життя поза мурами найбільших міських осередків, до якого дослідницька увага, схоплюючи насамперед найпоказовіші постаті, пам'ятки та явища, досі, як правило, зверталася рідше. Це загальна тенденція дотеперішніх усе ще доволі поверхових студій над історією мистецтва українських земель, яку ми щойно починаємо усвідомлювати[1] й подолання якої потребує цілеспрямованої систематичної довготривалої клопіткої роботи. У майстра немає споруд на зразок визначальних для будівництва українського Правобережжя XVIII ст. львівських собору св. Юра Б. Меретина та костелу монастиря домініканців Я. де Вітте. Проте в головній своїй будівлі — костелі єзуїтів у Кременці, П. Ґіжицький підходить до них досить близько, демонструючи прикметну особливість мистецької культури тогочасного українського Правобережжя, яка полягає у появі визначних пам'яток і на „провінційному" ґрунті.

За даними орденської біографії, як архітектор П. Ґіжицький повністю формувався уже в єзуїтському середовищі, оскільки віддався цьому заняттю від дев'ят-

[1] На ролі цього середовища в мистецькій культурі XVI—XVIII ст. свого часу наголошував знаний львівський історик мистецтва польського походження Мечислав Ґембарович: Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław etc., 1969.— S. 5. Проте навіть серед польських дослідників, попри традиційно виняткове визнання постати самого М. Ґембаровича, зазначена його ідея так і не знайшла належного відгуку.

надцятирічного віку, тобто звернувся до архітектури щойно через рік після вступу до ордену й таким чином був приділений до неї уже в монастирі. Питання про те, що вирішило долю майбутнього поціновуваного майстра, залишається відкритим — перед А. Бетлеєм така проблема навіть не постала. Перша ж відома нині самостійна робота П. Ґіжицького походить щойно з 1724 р., коли, за хронологією орденських джерел, він мав би мати вже щонайменше тринадцять років професійного досвіду. Викладаючи цей момент життєвого шляху свого героя, автор несподівано заплутався, твердячи, що його навчання архітектури нібито мало мати місце в Кракові щойно між 1720—1723 pp. (S. 14), відкликаючись при цьому у примітці до згаданого заняття архітектурою від дев'ятнадцятирічного віку, який в іншому місці віднесено до 1718 р. (S. 22), хоч П. Ґіжицький народився 1692 р. Іншим разом на сусідній сторінці всупереч цим міркуванням навчання розтягується на період від вступу до ордену до першої зафіксованої роботи, тобто 1710—1724 pp. (S. 21). Така непослідовність щодо твердо встановлених фактів біографії свідчить, звичайно, не про труднощі з елементарними підрахунками. Дивно, що цього не помітив ніхто з грона маститих авторів похвальних відгуків (хвалили безперечні попередні заслуги багатообіцяючого молодого дослідника, а не його конкретну працю). Чи не випадає трактувати цей очевидний „курйоз" виявом новомодної серед безперервно зайнятих великими справами маститих рецензентів та наукових редакторів пошести не читати традиційно „подавані на схвалення" тексти?

Із наведеного зіставлення випливає, зокрема, очевидність браку певних даних щодо шляху П. Ґіжицького до кар'єри професіонального архітектора. Аналізуючи практику єзуїтського шкільництва, автор дійшов висновку про потребу пошуків джерел архітектурних навиків митця поза орденом й на цій підставі услід за сучасним єзуїтським істориком Єжи Пашендою схилився до визнання свого героя „самоуком". Рятівна „шухлядка класифікатора" ніби вичерпала завдання, хоч задокументовані факти біографії та професійного шляху архітектора створюють достатні передумови для відтворення тієї „суми знань", на якій він міг вирости. Й оскільки фах П. Ґіжицький освоїв уже в єзуїтському середовищі, воно мусило бути конкретно причетним до його зростання від самого початку. Тобто „самоук" був єзуїтським „самоуком", проте ні автор самої ідеї Є. Пашенда, ані найновіший монографіст не зробили з цього потрібного істотного уточнення усіх належних висновків, цілком неоправдано зовсім вивівши проблему професійного становлення архітектора-єзуїта поза контекст орденського середовища. У розглядуваному дослідженні переважив не уже цілком можливий на нинішньому етапі науки метод якнайширшого пошуку, а уподобаний лаконізм. Крім того, через надмірну рятівну прив'язаність до вимови писемних джерел для А. Бетлея, як і для кожного „справжнього літописця", історія здебільшого закінчується на останньому написаному в них конкретному слові. Методові дослідника-початківця (очевидно, також його досвідченіших учителів) не властиве читання „поміж рядків" і використання нерідко не менш промовистих елементів ширшого контексту.

Наведені висновки засвідчують також важливу прикметну особливість опублікованої книжки, спільну для всієї літератури відповідного кола, яку можна окреслити терміном московської дослідниці Лариси Тананаєвої „вилазка на незнайому територію". У нашому конкретному випадку ситуація виявилася через те, що постать єзуїтського архітектора розглядається певною мірою ізольовано від архітектурної традиції, яка слугувала тлом його діяльности. Особу кременецького єзуїта, вочевидь, вихоплено з дуже малознаної „тьми", й це стосується як навчання, так і самостійної професійної діяльности. Щодо проблеми навчання можна впевнено відзначити: аналогічний шлях так званого самоука, звичайно, пройшов

не один П. Ґіжицький. Однак „велика наука“ все переймається насамперед нечисленними професіоналами, здебільшого європейського походження, а широку архітектурну практику, до якої найперше належить розглядуване питання, досі майже не опрацьовувала. Тому той ширший пласт будівельної традиції, репрезентантом якої є достатні підстави вважати й кременецького єзуїта, залишається усе ще навіть маловиявленим. Не останню роль у такій ситуації відіграє й надалі надто скромний досі стан опрацювання корпусу писемних джерел до мистецької історії XVIII ст. Не підлягає сумніву, що П. Ґіжицький для свого часу не був єдиним самоуком. Є підстави віднести його до достатньо широкої групи майстрів, чинних поза провідними мистецькими осередками, нерідко зайнятих насамперед при магнатських дворах і здебільшого ще надто маловідомих. Тому в плані джерел його школи не буде зайвим навести відповідний фраґмент унікальної, наскільки випадає стверджувати, інструкції князя Міхала Казимира Радзивілла для свого геометра Яхимовича (1759), якому для набуття досвіду в архітектурі, „w krtórey aby mógł dobrze profitować“, вказувалося: „ma [...] po innych pałacach bywać, onym się przypatrzywać, z architektami drugiemi znajomość zabrać, o planty się różne starać, one kopijować y cokolwiek do szerszey applikacyi należy nie zaniedbywać“[2]. Вона служить документальним підтвердженням головного напряму приготування будівничих для якнайширших „насущних потреб“ і, очевидно, відтворює саме ту модель вишколу, що мала місце й у випадку П. Ґіжицького, принаймні мала б відіграти істотну роль у професійному становленні його особистости[3].

Іншим важливим джерелом глибшого пізнання „самоуцтва“ П. Ґіжицького є малознана досі архітектурна практика єзуїтського середовища. Окрім кременецького будівничого, в такому контексті на Волині досі нотувався ще тільки Андрій Агорн[4]. Нині цей перелік можна поповнити іменем не нотованого досі в контексті архітектурної діяльности на Волині єзуїтського архітектора Францішка Прушинського (1716—1772). Орденська біографія знає його як професора філософії та математики, зокрема, в Острозькій колегії (1749—1753)[5]. Проте він виявився практикуючим архітектором-проектантом: 16 квітня 1756 р. жидичинський „опат“ Ґедеон Брейнер уклав із „Maciejem Gurskim magistrem struktury ciesielskiey“ контракт на виставлення двору в монастирському маєтку — селі Озеро (Єзьорко) поблизу Луцька, якого „ситуація“ мала бути витримана „według abrysu j[ego] m[ości] x[iędza] Pruszyńskiego s[ocietatis] J[esu] z obu stron rękami podpisanego“[6]. За даними орденської біографії, Ф. Прушинський на той час перебував у Любліні[7]. Орденські джерела вказують на його причетність до будівництва тільки через ке-

---

[2] Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów, dz. 29, N 9, s. 468.

[3] У контексті цього рідкісного джерельного свідчення не можна не згадати реєстру книг, планів та архітектурних гравюр малознаного жовківського будівничого другої чверти XVIII ст. Антоніо Кастеллі, який певною мірою можна розглядати як своєрідну реалізацію подібного розпорядження: Betlej A. Uwagi na temat twórczości Francesco Capponiego // Sztuka kresów wschodnich.— Kraków, 1998.— T. 3: Materiały sesji naukowej, Kraków, październik 1998.— S. 196—197.

[4] Poplatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów artystów.— Kraków, 1972.— S. 76.

[5] У конкретних датах ксьондз Людвік Ґжебень подає дещо плутану інформацію, вказуючи спочатку на його перебування в Острозі упродовж 1750—1753 рр., а одразу ж після цього — 1749—1750 рр.: X[iędz] Grzebień L. SJ. // Słownik jezuitów polskich 1564—1990.— Kraków, 1993.— T. 9: Po—Rz.— S. 48.

[6] Центральний державний історичний архів України у Києві, ф. 2071, оп. 1, спр. 54, арк. 18.

[7] X[iędz] Grzebień L. SJ.— S. 48.

рівництво спорудженням монастирського костелу в Лацові, де він перебував упродовж 1764—1771 рр.[8] За Є. Пашендою, проект монастиря ще на початку 1740-х рр. розробляв П. Ґіжицький, який 1742 р. листовно надавав поради щодо будови[9]. Проте ідентифікація Ф. Прушинського як практикуючого будівничого-проектанта вказує на значно ширший характер його будівельних інтересів. У контексті проблеми навчання П. Ґіжицького та архітектурної практики в єзуїтському середовищі приклад Ф. Прушинського слугує доказом того, що єзуїтські професори математики також могли вести архітектурну практику. Висновок, безперечно, потребує дальшого підтвердження конкретними фактами (окремі з них зібрав сам автор[10]). Проте, як видається, він здатний стати ключем до з'ясування ширшої архітектурної й загалом мистецької творчости в єзуїтському середовищі[11], втім, безперечно, вказує також на не відзначений досі вірогідний ракурс формування П. Ґіжицького-архітектора.

Поза колом проблем навчання інший приклад аналогічної ситуації дає осмислення творчого доробку на тлі сучасної архітектурної спадщини теренів, на яких розгорталася діяльність П. Ґіжицького. Цей аспект демонструє ще один показовий приклад уже відзначеного лаконізму, властивого методові краківського дослідника-початківця. Не підлягає сумніву, що кременецький єзуїт був представником більшої групи архітекторів, зайнятих у той час у реґіоні, хоч, на відміну від інших, його діяльність на місцевому ґрунті мала значно ширший характер, не виключено також, що й дещо вищий фаховий рівень і насамперед, як досі,— краще задокументована й опрацьована. Внаслідок того, що П. Ґіжицький виявився хоч і цілком заслужено виділеним зі свого історичного контексту, але показаним зовсім без нього. Нарисований образ майстра від цього, природно, аж ніяк не виграв. Відповідне тло в монографії обрисовано досить скромно й мало використовує зроблене у відповідному напрямі зусиллями попередників[12]. Правда, один із розділів книжки нібито присвячений розглядові творчости будівничого на тлі архітектури Речі Посполитої (чому спеціально усієї Речі Посполитої, про яку, зрештою, автор не так уже й багато писав, а не насамперед того реґіону, в якому і для якого найперше діяв П. Ґіжицький?). Попри конкретну вимову титулу, за „тло" в ньому слугують майже винятково єзуїтські будівлі в поєднанні з пошуком впливу споруд кременецького проектанта на пізнішу архітектурну традицію. Однак наполегливе віднайдення повсюдно слідів взорування на його й тільки його спорудах не

---

[8] X[ięd]z Grzebień L. SJ.— S. 48.

[9] Paszenda J. Nowe wiadomości o pracach Pawła Giżyckiego // Biuletyn historii sztuki.— 1972.— N 1.— S. 60. А. Бетлей заперечує авторство й розглядає костел серед праць, помилково приписуваних кременецькому єзуїтові: Betlej A. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVII wieku.— Kraków, 2003.— S. 178.

[10] Betlej A. Uwagi na temat działalności budowlanej jezuitów oraz Pawła Giżyckiego SJ na południowo-wschodnim pograniczu Rzeczypospolitej // Sztuka pogranicza Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia historyków sztuki. Warszawa, październik 1997.— Warszawa, 1998.— S. 316.

[11] Серед зафіксованих у літературі архітекторів-єзуїтів слід пригадати також не знаного ксьондза Ґаспарі — міського архітектора й обер-архітектора губернії у Львові на початках австрійського періоду історії міста: Schneider A. Płaskorzeźby na dawnym arsenale miejskim we Lwowie // Strzecha.— 1869.— S. 398; Вуйцик В. Василіянський монастир у Христинополі та його архітектор Йоган Зельнер // Вуйцик В. Вибрані праці (Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Ч. 14).— Львів, 2004.— С. 233. У Словнику польських єзуїтів ксьондза Л. Ґжебеня Ґаспарі не поданий.

[12] Найповніший досі короткий перелік відповідних фактів див.: Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu // Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, marzec 1994.— Kraków, 1994.— S. 9—10.

виглядає переконливим. Так, наприклад, знаний львівський архітектор молодшого покоління Францішек Кульчицький міг звертатися до свого єзуїтського попередника, але одночасно також і до його джерел. Однак якраз ця друга можливість у зіставленні майже не прозвучала. Натомість застосований метод чи не найпоказовіше видає малоприкрите намагання зробити зі свого героя своєрідного законодавця і диктатора мод реґіону, що ніяк не співмірне з реальним образом П. Ґіжицького та станом будівельного життя на відповідних теренах. За таким підходом стоїть очевидна, хоч і модернізована тенденція перетворення конкретної історичної особи на щось невиразне й досить аморфне, знане в історії мистецтва „збірне поняття".

Окрім того, в очевидній складнішій для дослідників, але, безперечно, спровокованій ними ж самими ситуації природно поставала неподоланна спокуса недостатньо доведених атрибуцій, унаслідок яких конкретний майстер так чи інакше неминуче перетворювався на „збірне поняття". Попередній етап розвитку науки має у цьому плані чималий „шлейф", якого не уникла й постать П. Ґіжицького. Правда, останнім часом здійснено чимало істотних кроків для звільнення його спадщини від безпідставно приписуваних споруд. А. Бетлей зробив свій внесок у цю потрібну й важливу справу не лише з огляду на біографію самого архітектора, але насамперед у плані поступу наукової методології та відтворення справжньої історичної картини розвитку будівництва на Волині за станом на середину XVIII ст. Проте водночас він не встояв і перед недостатньо доведеними „традиційними" атрибуціями.

Однією з них є колишній костел францисканців у Кременці. Його атрибуція заснована насамперед на стилістичному аналізі й ґрунтується головним чином на визнанні подібности деталей, хоч, правду кажучи, вони мають аж ніяк не індивідуальний характер. Вирішальну роль тут, звичайно, відіграв крем'янецький „паспорт" П. Ґіжицького. Логічно воно ніби й справді непросто прийняти висновок, що, попри діяльність на місцевому ґрунті авторитетного майстра, не він, а хтось інший збоку отримав таке замовлення. Проте одночасно не можна не відзначити, що костел не так уже й органічно вписується поміж безсумнівні будівлі крем'янецького єзуїта. Зрештою, існує документальний доказ того, що до спорудження костелу причетний інший майстер — малознаний жовківський архітектор Антоніо Кастеллі[13]. Оскільки цей факт опубліковано задовго до розглядуваної книжки й у статті, на яку на її сторінках автор покликається неодноразово, дивно, що імени жовківського будівничого у відповідному контексті навіть не згадано й костел кременецьких францисканців фіґурує серед приписуваних П. Ґіжицькому. Про діяльність самого А. Кастеллі досі відомо надто мало, тому цитований лист не лише додає до творчої біографії майстра новий об'єкт, але й уперше показує його не тільки як палацового будівничого, але й як автора сакральних споруд. Кременецький слід можна розглядати як вказівку на доцільний напрям пошуків дальших виявів професійної активности жовківського будівничого. Проте значення наведеного свідчення не обмежується колом біографії А. Кастеллі та задокументованим фактом його діяльности на терені Кременця, а й має своєрідний волинський акцент, який заслуговує на окреме підкреслення у контексті проблеми діяльности П. Ґіжицького та приписування йому авторства незадокументованих споруд. Дослідження А. Бетлея розмаїття мистецького життя у його конкретних виявах якраз ураховує недостатньо. Тому запропонований образ П. Ґіжицького-архітектора вийшов збідненим щодо його реальних історичних вимірів.

[13] Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej...— S. 14.

Складніший, як видається, приклад атрибуції показує костел бернардинів у Луцьку. Його інтерпретація заснована на запозичених із незнаного джерела відомостях опису Луцька з XIX ст., який свого часу опублікував Збіґнєв Ревський і інтерпретувала як доказ авторства Марія Мушинська-Красновольська[14]. Згідно з ними, костел розпочато ще 1736 р., проте монастирська влада згодом змінила наміри й на її замовлення П. Ґіжицький „przemienił abrys". Новіший інтерпретатор цієї ситуації ствердив: „Jeśli ks. Giżycki „przemienił abrys", to nasuwa się przypuszczenie, że przeprojektował swój pierwotny"[15]. Однак саме джерело про авторство відкинутого первісного проекту нічого не говорить, тому пропоноване припущення, цілком очевидно, щонайменше потребує доведення. Проте новітні дослідники, просуваючи П. Ґіжицького на автора луцького бернардинського ансамблю, не схильні брати таку можливість до уваги. Не можна не відзначити також, як А. Бетлей категорично відкинув пропозицію Є. Пашенди про авторство костелу у Лащові, цілком прийнявши не так уже й переконливо обґрунтовану більшу причетність свого героя до луцького ансамблю. Зрештою, при розгляді костелу А. Бетлей був традиційно лаконічним[16], а в каталозі сконцентрувався насамперед на описі будівлі та задокументованих перебудовах[17].

Серед приписуваних кременецькому єзуїтові споруд особливо виділяється колишня монастирська церква Різдва Богородиці у Піддубцях поблизу Луцька. Унікальна архітектурна композиція — ротонда, вписана у хрест, кінці якого завершуються спареними вежами, за цілковитого браку будь-яких відомостей про історію будівництва робила її чи не найзагадковішою пам'яткою волинської архітектури XVIII ст. Оскільки церква припадає на час діяльности П. Ґіжицького, й зокрема на ґрунті Луцька, то нічого дивного, що її теж спробувано приписати кременецькому єзуїтові, й ця заснована на елементах стилістичного аналізу, не підтверджена писемними джерелами атрибуція починає входити у традицію зусиллями, зрештою, насамперед А. Бетлея. У розглядуваній монографії він покликається при цьому на власну статтю 2000 р. та ранішу публікацію Єжи Ковальчика, де її прийнято у примітці[18]. Однак у вказаній статті на відповідній сторінці вміщено ілюстрації[19], а надрукований раніше присвячений піддубцівській церкві короткий абзац зводиться до стилістичних зіставлень із костелом луцьких бернардинів та нічим не підтвердженого спорудження храму нібито коштом Міхала Казимира Радзивілла близько 1740 р.[20] Як виявляється, у викладі А. Бетлея про піддубцівський храм є й інші моменти, які потребують очевидного спростування, оскільки автор явно перепрацьовує на свою ідею. Насамперед варто вдатися до літератури, у якій церква, за словами краківського дослідника, „stosunkowo obszernie została omówiona"[21]. Географічний словник на відповідній сторінці з приводу Піддубців зазначає лише: „Wieś cerkiewna na wschód od Łucka"[22], тобто про саму церкву в ньому немає навіть згадки. На жаль, це може свідчити лише про те, що

---

[14] Muszyńska-Krasnowolska M. Kolegium pojezuickie w Krzemieńcu // Rocznik wołyński.— Równe, 1939.— T. 8.— S. 124.

[15] Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej...— S. 11.

[16] Betlej A. Paweł Giżycki...— S. 35—36.

[17] Там само.— S. 113—115.

[18] Там само.— S. 143, przyp. 510.

[19] Betlej A. Uwagi na temat twórczości architektonicznej Pawła Giżyckiego. Zarys katalogu dzieł // Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI—XVIII w. / Redaktor Jerzy Lilejko.— Lublin, 2000.— S. 510.

[20] Там само.— S. 496.

[21] Betlej A. Paweł Giżycki...— S. 143.

[22] Słownik geograficzny Królestwa Polskiego...— Warszawa, 1898.— T. 8.— S. 372.

при написанні відповідної частини тексту цього видання автор у руках не мав. Черговий „курйоз" — очевидний наслідок відзначеної на прикладі історіографічного вступу надмірної лаконічности. Думається, що навряд чи до „обширних" є підстави відносити й також не зовсім вдалу згадку про церкву „o kilkunastu wierzchach у kopułach" путівника по Волині Мечислава Орловича[23], як і лаконічний текст каталогу пам'яток архітектури та містобудування України[24]. Нібито „обширніше" висловлювання Є. Ковальчика зводиться до фрази: „Wiele cerkwi unickich zachowało wierność tradycji „greckiej" — ogulnie rzecz ujmując — przez układ centralny, pięcioczłonowy, czyli z czterema „kaplicami" wokół ośmiobocznej nawy z kopułą, usytuowanej pośrodku, jak w Poddębcach[25]. Наступний „історіографічний курйоз" виловлено, як зазначалося, в черговому поклику, у якому не лише дано помилкове відсилання до сторінки власної ж праці, але й без поклику на конкретне джерело вказано на багате обдарування церкви, яке 1745 р. мав здійснити Міхал Казимир Радзивілл з покликанням лише на поданий у польському біографічному словнику факт з історії василіянського монастиря... у Свіжні неподалік Мінська. Автор виразно суперечить сам собі, одного разу приймаючи спорудження церкви завдяки багатим дарам князя близько 1740 р., іншого твердячи про його ж багате обдарування монастиря 1745 р. Зрештою, ніяких відомостей про контакти магната з піддубцівським монастирем досі не відзначено[26]. Тому не виключено, що при стосованій методі автор „надихнувся" у своєму висновку зазначеним василіянським епізодом біографії князя й ще, мабуть, тим, що той щедро обдарував луцьких бернардинів. „Бернардинський слід" у Піддубцях несподівано виявився не лише в популярних у літературі зіставленнях форм обох храмів. А. Бетлей навіть схильний був у піддубцівській церкві вбачати реалізацію відкинутого первісного проекту луцьких бернардинів[27], хоч, правда, запропонувавши таку версію у тексті, в каталозі жодним словом не обмовився про неї. Нововіднайдені джерельні матеріали до історії обителі — декілька візитацій кінця XVIII та початку XIX ст.— категорично заперечують усі ці домисли як безпідставні. Піддубцівський монастир засновано з ініціативи й під патронатом луцького єпископа Теодозія Рудницького 1730 р.[28], а саму церкву закладено 16 травня 1736 р., завершено 1745 р.[29] й освячено щойно 1762 р.[30] Власниками села й опікунами монастиря були овруцький староста Єжи Ольшанський та його дружина Розалія з Ледуховських.

---

[23] Orłowicz M. Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— Łuck, 1929.— S. 187.

[24] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.— К., 1985.— Т. 2.— С. 91.

[25] Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej...— S. 15.

[26] Незважаючи на це, дуже делікатна у своїх реальних підставах гіпотеза А. Бетлея, за знаним законом перетворення у другому прочитанні в істину, стала основою для висновку про опіку Радзивіллів над уніатами „w ich dobrach czerwonoruskich i wołyńskich, czego najznakomitszym wyrazem była fundacja okazałej cerkwi bazyliańskiej w Poddębcach dokonana również przez Michała Kazimierza": Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596—1914 (Ars vetus et nova.— T. 11).— Kraków, 2003.— S. 119.

[27] Betlej A. Paweł Giżycki...— S. 114 („Być może pierwszy projekt kościoła zrealizowano w niedalekich Poddębcach, gdzie w r. 1740 [sic!] ufundowano centralną, na rzucie krzyża greckiego połączonego z oktogonalną częścią środkową, cerkiew dla bazylianów").

[28] Александрович В. Нові джерельні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині — середині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3—4 листопада 2004 року.— Луцьк, 2004.— С. 119.

[29] Таким чином, підтверджено дату завершення спорудження церкви, яку без покликання на конкретне джерело подає новіша українська література: Памятники...— С. 91; Памятники истории и культуры Украинской СССР. Каталог-справочник.— К., 1987.— С. 73.

[30] Александрович В. Нові джерельні матеріали...— С. 119—120.

Візитації, як звичайно, не розкривають проблеми авторства храму, проте дають достовірну хронологію його історії, надаючи змогу позбутися панівної досі в польській літературі суцільної плутанини у цих питаннях. Унікальна для українських земель планово-просторова організація споруди цілком очевидно виводиться від храму Гробу Господнього в Єрусалимі, хоч, безперечно, мала конкретне джерело, яке ще треба відшукати. Принагідно варто також відзначити, що описане в текстах візитацій оздоблення інтер'єру досить близьке до інтер'єру монастирської церкви в Старому Загорові, створеного у 60—70-х рр., тому, очевидно, належить до того ж часу й доробку тих же майстрів[31].

Зібрані матеріали до біографії П. Ґіжицького та його архітектурної діяльности на Волині, як, зрештою, й сама книжка А. Бетлея, укотре наголошують на потребі розширення джерельних студій до історії мистецької культури XVIII ст. Краківський автор на загал скромно скористався з наявних у цьому плані можливостей і побудував свою книжку насамперед як підсумок дотеперішнього стану знань. Немає потреби применшувати значення його роботи, хоч очевидно, що в першій великій самостійній праці є ознаки творчости недавнього „юного таланту" (навіть не без відзначених несподіваних зі звичного репертуару „школярських жартів"). Але тут уже виявив себе не лише сам автор, але й старші колеги, що, як виглядає, з готовністю хвалячи, не завжди уважно читали... Не применшуючи опублікованої праці, з огляду на її характер та конкретні завдання, які автор ставив перед собою в роботі над нею, усе-таки доводиться визнати, що П. Ґіжицький-архітектор у баченні А. Бетлея виявився однозначно „меншим", ніж реальна історична постать маловивченого мистецького життя українського Правобережжя першої половини — середини XVIII ст.

Олексій БАТИХАН

Piotr Krasny. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596—1914.— Kraków: Universitas, 2003 (Ars vetus et nova.— T. 11).— 429 s. + 206 il.

Бачення завжди виробляється через призму певної традиції. Тому Пйотр Красний, ретельно зіставивши у вступній частині своєї книжки візію „проблеми церков у Польщі" попередниками, передрік головний підсумок власної роботи не менше, ніж пушкінський Герман мріями про потроєння, удесятерення маєтку та досягнення цілковитої незалежности — свої три карти пікової дами. Натхненники свідомо не були схильні до глибшого розрізнення „schizmatyckich kościołów" — чи то їх „тут у Польщі" наставив хтось, хто „тут" жив за власними законами мало не від Адама, чи „заборца" у зловорожих намірах,— усіх „д'одної ями" як перешкоду „цивілізаційній (читай — полонізаційній) місії" на „диких просторах Сходу". Ота місія мало не за кожною сторінкою тексту П. Красного вчувається не менше, ніж звук труби Страшного суду святому Єронімові. Краківський автор працьовито звів винятково розбудоване багатогранне історичне явище до „натурального компоненту swoistego ojczystego środowiska kulturowego". Заповідану синтезу пе-

[31] Александрович В. Нові джерельні матеріали...— С. 121.

Візитації, як звичайно, не розкривають проблеми авторства храму, проте дають достовірну хронологію його історії, надаючи змогу позбутися панівної досі в польській літературі суцільної плутанини у цих питаннях. Унікальна для українських земель планово-просторова організація споруди цілком очевидно виводиться від храму Гробу Господнього в Єрусалимі, хоч, безперечно, мала конкретне джерело, яке ще треба відшукати. Принагідно варто також відзначити, що описане в текстах візитацій оздоблення інтер'єру досить близьке до інтер'єру монастирської церкви в Старому Загорові, створеного у 60—70-х pp., тому, очевидно, належить до того ж часу й доробку тих же майстрів[31].

Зібрані матеріали до біографії П. Ґіжицького та його архітектурної діяльности на Волині, як, зрештою, й сама книжка А. Бетлея, укотре наголошують на потребі розширення джерельних студій до історії мистецької культури XVIII ст. Кракiвський автор на загал скромно скористався з наявних у цьому плані можливостей і побудував свою книжку насамперед як підсумок дотеперішнього стану знань. Немає потреби применшувати значення його роботи, хоч очевидно, що в першій великій самостійній праці є ознаки творчости недавнього „юного таланту" (навіть не без відзначених несподіваних зі звичного репертуару „школярських жартів"). Але тут уже виявив себе не лише сам автор, але й старші колеги, що, як виглядає, з готовністю хвалячи, не завжди уважно читали... Не применшуючи опублікованої праці, з огляду на її характер та конкретні завдання, які автор ставив перед собою в роботі над нею, усе-таки доводиться визнати, що П. Ґіжицький-архітектор у баченні А. Бетлея виявився однозначно „меншим", ніж реальна історична постать маловивченого мистецького життя українського Правобережжя першої половини — середини XVIII ст.

Олексій БАТИХАН

Piotr Krasny. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596—1914.— Kraków: Universitas, 2003 (Ars vetus et nova.— T. 11).— 429 s. + 206 il.

Бачення завжди виробляється через призму певної традиції. Тому Пйотр Красний, ретельно зіставивши у вступній частині своєї книжки візію „проблеми церков у Польщі" попередниками, передрік головний підсумок власної роботи не менше, ніж пушкінський Герман мріями про потроєння, удесятерення маєтку та досягнення цілковитої незалежности — свої три карти пікової дами. Натхненники свідомо не були схильні до глибшого розрізнення „schizmatyckich kościołów" — чи то їх „тут у Польщі" наставив хтось, хто „тут" жив за власними законами мало не від Адама, чи „заборца" у зловорожих намірах,— усіх „д'одної ями" як перешкоду „цивілізаційній (читай — полонізаційній) місії" на „диких просторах Сходу". Ота місія мало не за кожною сторінкою тексту П. Красного вчувається не менше, ніж звук труби Страшного суду святому Єронімові. Краківський автор працьовито звів винятково розбудоване багатогранне історичне явище до „натурального компоненту swoistego ojczystego środowiska kulturowego". Заповідану синтезу пе-

[31] Александрович В. Нові джерельні матеріали...— С. 121.

ретворено в не цілком, делікатно кажучи, науковий у розрізі історії архітектурної традиції апофеоз про європеїзаційне окультурення „схизматицького варварства“ — його цілеспрямоване послідовне винищення...

Свідомо й переконано виступаючи на боці отого „варварства“, як сотнями років і донині систематично принижуваної й зі знаними інтересами як „із заходу“, так і „зі сходу“ цілеспрямовано всебіч понижуваної на її рідній землі традиції, не маємо наміру й не прагнемо сягати за лаврами „схизматицького полеміста“. Історикові не на тому залежить. Над полемікою неуникненно зацікавлених сторін і неминучим при цьому запалом у науці повинні панувати чітко окреслені об'єктивні критерії. Інакше вона „непотрібна і шкідлива“, якою здебільшого і є (не масово й аж ніяк не у всіх її виявах, звичайно,— парадокс, але рятує повсюдне домінування „науки як корита“: вигодовуючи чергового адепта, вона, як правило, вмирає у його особі ще перед своїм зачаттям — безслідно і безславно). Пам'ятаючи давньоримське „errare humanum est“, після прочитання за давнім призвичаєнням гуманістів із олівцем — його на це пішло немало,— усе ж беремося стверджувати, що книжка П. Красного насамперед наполегливо просуває ветхопольську традицію „історичної місії на кресах“, працьовито розвиваючи один із улюблених національних міфів[1] з-поза кола наукових уявлень зразка знаменитого щерблення „szczerbca“, якого ще не існувало, до ще так само не збудованих київських Золотих воріт. На щось більше автор, як доводиться робити висновок, і не претендував, принаймні опублікований текст виразніших слідів такого „більшого“ в науковому плані не виказує зовсім і пропонована така своєрідна „наука“ потребує окремої тривалої розмови, з якої в жанрі рецензії можна вдатися хіба що до окремих зауважень.

Коли щодо найзагальніших наукових позицій репрезентована на сторінках опублікованої „синтези“ концепція виглядає так, то рівень конкретного сприйняття та осмислення обраного явища засвідчує промовиста авторська констатація, винесена у заголовок рецензії. Церковна архітектура обширного історичного реґіону, який частково увійшов до складу Польщі на четвертому столітті державного існування самостійним самодостатнім організмом зі своєю самобутньою традицією й, попри систематичний цілеспрямований полонізаційний (під благородним прикриттям європеїзаційного) тиск, упродовж багатьох століть існування у складі „Rzeczy“ зумів зберегти найголовніші прикмети набутої у попередньому тривалому процесі еволюції історичної ідентичности, не цікавить П. Красного зовсім у її власному історичному вимірі, а насамперед та тільки „jako naturalny komponent swoistego ojczystego środowiska kulturowego“. Автор у свідомо благородному цивілізаційно-місійному екстазі послідовно працьовито впізнає, витягає й пропагує „своє рідне“ і „свої“ заслуги (не гребуючи при цьому систематичним недобачуванням, а то й замовчуванням „нерідного“) так, ніби нічого іншого у природі й бути не повинно. З отим несвоїм удалося, зокрема, позбутися усього доробку українського церковного будівництва тих теренів, які до складу Польщі не входили або ж перебували в ній короткочасно, щасливо уникнувши її „європейського впливу“ — про них навіть не згадано. Що при цьому завзято покраяно єдину традицію, автор навіть не зауважив. І не тільки через те, що поняття традиції на „облагороджуваних“ теренах — окрім як привнесеної „рідної“ — він, як і багато хто з його колег, добачати не схильний. Глибокі висновки багатьом адептам науки, як

---

[1] Найглибше його суть досі виклав Даніель Бовуа: Бовуа Д. Міф „східних окраїн“, або як йому покласти край // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.— Львів, 1998.— Вип. 5: PROSFΩNHMA. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича.— С. 125—138.

відомо, вдавалося робити уже від самого гострого бажання їх робити. Задля заздалегідь визначеного чергового патріотичного здобутку П. Красний так само здебільшого небагато потребував. Тому не буде зайвим на вибраних конкретних прикладах простежити, чим насправді обернулося таке завзяття.

Першою жертвою методи мало впасти назавжди дерев'яне церковне будівництво як історичне явище. Те, що простежувана за конкретними пам'ятками еволюція дерев'яної архітектури на студійованих теренах сягає віддалених трипільських часів, авторові, мабуть, залишилося невідомим, а того, що мурованою країною ці території стали щойно в XX ст., у контексті свого інтересу він, вочевидь, знати не хотів. Статистика, за якою муроване церковне будівництво навіть на 1772 р. тут не виросло й до двох відсотків (подане співвідношення 1:2 ще й напередодні Першої світової війни — безперечно, перебільшене), до П. Красного теж не промовляла. Як і, зрештою, розгалужена власна „народова" традиція дерев'яного будівництва. Переважив випрацюваний за часів „архітектури після архітектури" й насадження тупих провінційних, на провінцію розрахованих та розроблених задля насамперед заощадження коштів цісарської скарбниці будівельних шаблонів „високоєвропейський" стандарт, за яким дерев'яне будівництво нічого не варте. Інші думки світлих голів, утім, також польської нації, навіть наводячи, вдається легко списати на етнографічне зацікавлення до туземців/тубільців. А звідсіля уже й недалеко до глибокого висновку на всі часи від новітнього „прогресивного дослідника": „Jestem bowiem przekonany, że wbrew nieubłaganej, zdawało by się, wymowie liczb o obrazie nowożytnej architektury cerkiewnej w Rzeczypospolitej decydowały przede wszystkim cerkwie murowane, dla których świątynie drewniane stanowiły wyłącznie rozległe, ale zarazem bardzo skromne tło" (S. 25). Далі ще побачимо, у наскільки скромних категоріях мислиться ота „скромність". Як таке могло статися — питати, звичайно, даремно. Звідкіля така впевненість? Із того ж переконання, як і, зрештою, наступні, не менш наполегливо подані, настільки ж „сучасні наукові" положення. „Konieczność korzystania niemal wyłącznie z cerkwi drewnianych była symbolem głębokiego poniżenia Kościoła Wschodniego w Rzeczypospolitej, toteż przynajmniej od pierwszej połowy w. XVII zastanawiano się intensywnie (i bezskutecznie), w jaki sposób zmienić taki stan rzeczy" (S. 25). Джерелом — між іншими — зазначених „пошуків" подано як полемічно загострений випад проти православних знаного голосного перехрещенця Касяна Саковича, так і відповідь йому православного київського митрополита Петра (Могили). Звернення до їх текстів показало зовсім унікальний приклад цитування, оскільки в джерелі немає не лише навіть натяку на те „інтенсивне безрезультатне застановлення", до якого апелює краківський автор, але й узагалі нічого, що хоч би якоюсь мірою стосувалося дерев'яної церковної архітектури, архітектури загалом. Перший із декількох розділів полемічного випаду К. Саковича, що до них відсилає П. Красний, має такий вельми промовистий з огляду на історію архітектури заголовок: „O chowaniu w cerkwiach y ołtarzach polci, syrów, maseł, sadeł, pirogów, chust białych etc."[2], а в такому „архітектуризованому" викладі йдеться, зокрема, про якогось пса, що десь в околицях Крем'янця підкопався до церкви і виїв парохові його „припаси", хоч, судячи з викладу, пес поїв не „пироги", а причастя. Навряд чи можуть бути сумніви, що автор обох видань в очі не бачив, а за знаним призвичаєнням працьовитих новітніх синтезаторів відписав звідкілясь „ad decorem" черговий поклик. Пропонований виклад не так уже й рідко заснований на такої глибини підставах. Що ж до настільки нелюбого дерева, то такий „при-

[2] Ερανορθωσισ albo perspectiwa i objaśnienie błędów...— Kraków, 1642.— S. 105.

низливий" матеріал у баченні П. Красного — заздалегідь визначена неуникненність: „Większość parafii unickich i prawosławnych była po prostu tak słabo uposażona i tak mizernie wspomagana przez kolatorów, że musiała sięgać po ów budulec, jako znacznie tańszy od cegły i kamienia" (S. 25). Того, що в докладно такому ж скромному стані перебувала й більшість римо-католицьких парафій на тих же теренах, автор, зосередившись на церковному будівництві, не зумів дооцінити. Зроблене зіставлення могло б переконати, що річ зовсім не у пропагованому нібито „глибокому пониженні", а в явищах значно істотніших. Але якби це було зауважено, що тоді мало б залишитись від блискучого концепційного всеозброєння? Тому в такому будівництві П. Красний бачить насамперед — і винятково! — напрям, за якого „kierowano się więc względami czysto utylitarnymi, nadając im [церквам.— *В. А.*] właściwie formę prowizorycznych szop, krytych słomą lub dranią, a w niektórych partiach lepionyh nawet z trzciny, chrzustu i gliny" (S. 26) так, нібито... більше нічого й не існувало. Звідси ж на єдиному (!) факті зроблено такий узагальнюючий висновок: „Do budowy nieco okazalszych świątyń zatrudniano z kolei prowincjonalne warsztaty ciesielskie, których członkowie (podpisujący się z reguły znakiem Krzyża Świętego) nie kazali sobie płacić drogo za swoią pracę, ale też nie mogli zaoferować zbyt wyszukanych usług" (sic! — *В. А.*) (S. 26). Єдиною і на цей раз підставою став контракт львівського домініканського монастиря з львівськими теслями-поляками на побудову парафіяльної церкви в монастирському селі Черепині поблизу Львова (1757)[3]. Судячи з його тексту та ситуації загалом, церкву навряд чи належало б услід за автором відносити до „nieco okazalszych". Дещо інакше в поданому конкретному прикладі випадає трактувати й „prowincjonalne warsztaty ciesielskie", тому трудно позбутися враження, що автор читав документ на знаний „англійський манер". До провінційних тут потрапила львівська артіль, хоч і, мабуть, справді не з провідних. Однак якщо в мистецтві Львова акцентується насамперед — і знову ж таки винятково! — елемент провінційного фактора, безперечно, присутній в особливо широкій палітрі внутрішньої структури чільного професійного осередку студійованих теренів, а все решта... замовчується, то що тоді мала б сказати „сучасна передова наука", на яку так люблять покликатися окремі новітні польські автори? Однак у нашого краків'янина такий підхід виявляється послідовно домінуючою тенденцією.

Такий самий і наступний, не менш промовистий і патетично обставлений висновок про повне визначення заздалегідь долі цього будівництва „przez marną kondycję społeczną i ekonomiczną wyznawców Kościoła Wschodniego, którzy z pokorą przyjmowali wyroki Historii" (S. 26). Інший теж достатньо показовий аналогічний приклад стосується приреченості цього разу вже церковних братств XVIII ст., найбагатші представники яких „porzucali wzorem szlachty „ruską wiarę": „Nie należy się więc dziwić, że informacje źródłowe o fundacjach podejmownych przez te konfraternie, dotyczą przede wszystkim skromnych przedsięwzięć, takich jak budowa drewnianej dzwonnicy w podlaskich Kleszczelach lub wykonanie pojedynczych elementów wystroju cerkwi" (S. 120). Перед автором, звичайно, й цього разу не стояло питання про репрезентативність використаного знову ж таки єдиного і, без сумніву, випадкового факту для усієї спільноти „приречених wyznawców Kościoła Wschodniego", ані, закономірно, про мотиви наполегливо пропагованого аж таким своєрідним способом „приречення" — до переконання щодо „degeneracji Kościoła ruskiego" (sic!) (S. 45) загалом. Де тут місце високим проблемам (з архітектурно-

[3] Вуйцик В. Контракт на побудову дерев'яної церкви в селі Черепині на Львівщині // Вісник Інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Львів, 1994.— Ч. 2.— С. 50—54.

историчними включно), якщо сама історія виявляється „на дні". Проте ситуацію у такому глибоко своєрідному світлі, утім, також серед польських дослідників, бачить, власне, сам П. Красний і на тлі висловлюваних досі суджень не лише про дерев'яне церковне будівництво, але й усю історію відповідних теренів загалом, його погляди не позбавлені безперечної оригінальности. Однак річ, звичайно, не в „однозначно приватних моментах", яким, зрозуміло, немає підстав відбирати притаманної їм вимови. Книжка вийшла друком під грифом знаної наукової інституції як одне з видань хоч і не так давно започаткованої, проте помітної наукової серії, отже, її випадало б розглядати насамперед у категоріях науки. Але вже з перших сторінок непомірно „заприватизований" текст не витримує одного з головних канонів наукового дослідження, позаяк висуває одразу цілу лавину питань, на які відповіді в ньому шукати годі. Річ, звичайно, не в самій кількості запитань, які П. Красний не поставив перед собою, а в тому, що ота непридатна для числового окреслення маса найочевидніше визначає той їх обсяг, що неминуче ставить перед читачем авторська позиція...

Не підлягає сумніву, що саме через позицію авторові, зокрема, вельми припали до душі й два висновки колег-попередників, які у його викладі виглядають так: „Bez specjalnego trudu można zestawiać więc olbrzymie grupy identycznych w zasadzie cerkwi, wzniesionyh nieraz w ciągu dwustu lat" та „wzelkie próby wzbogacenia i modernizowania form budownictwa drewnianego, podejmowane w Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym, polegały na dość naiwnym adaptowaniu efektownych rozwiązań, podpatrzywanych w murowanych gmachach" (S. 26). Проте, мабуть, із усього наведеного раніше випливає, що уже й першого з них досить, аби зрозуміти, що і як П. Красний бачить у дерев'яному церковному будівництві (будівництві загалом). Зрештою, якби його було насправді побачено, це винятково розбудоване (не слід забувати ще також майже повністю безслідно втраченого світського дерев'яного будівництва, утім, численних неодмінних дерев'яних елементів навіть мурованих замкових ансамблів) самодостатнє явище не виявилося б проігнорованим так грубо й відверто. Візію краківського історика мистецтва трудно окреслити інакше навіть за прикриття відсиланням до нібито успіхів дотеперішнього вивчення цього напряму будівельної традиції (наголошені здобутки насправді — декілька наразі зовсім скромних щодо наукових осягнень позицій). Зрештою, попри декларацію не дуже вдаватися до проблем дерев'яного церковного будівництва, П. Красний не втримався від спокуси й написав на цю тему загалом не так уже й мало, що видно навіть із викладених досі окремих нотаток на полях його винятково своєрідних поглядів. Із задекларованим підходом на титул книжки випадало б, правду кажучи, винести не окреслення церковної архітектури як такої, а поняття лічених її відсотків, вихоплених із проігнорованого якнайширшого тла. Однак усе це лише частковий вислід стосованого загального наставлення, при якому найважливішим є цілковитий брак елементу власного дослідження, заміненого високим „пофесорствуванням" на теми історії архітектури без розуміння процесів та закономірностей її еволюції. Роздумування нерідко видають елементарне незнання конкретних фактів, щедро підмінюване тим, що автор знає, любить і чому чується відданим. При „ширших висновках", вочевидь, виручали окремі щедро цитовані найновіші публікації. Те, що досі таких не удостоїлося, зрозуміло, для автора не існує. Вельми показовим бачиться також те, як, виходячи з назагал прийнятного засновку про натуральність методу, що передбачає „rozpoznanie i wnikliwe przeanalizowanie budowli „wzorotwórczych", a następnie zaprezentowanie ich repetycji", П. Красний — з його глибоким переконанням про вторинність усієї, без винятку, традиції, отже, її не лише меншовартісність, але й

безвартісність як самостійного історичного явища поза „привнесеним із Європи" — не пішов далі відзначеного в наведеній фразі лише одного з аспектів будівництва, виявився нездатним побачити будь-що інше, крім як милого серцю відвзоровування. Тут можна було б сказати, що дерев'яне церковне будівництво поплатилося за „невідвзоровування" кола звичних для переконаного краківського європейця явищ та понять. Доходить навіть до очевидних анекдотичних визнань на зразок взірцево-показової ляментації над неписьменністю двох львівських теслів (NB: поляків), „co uniemożliwiało im, rzecz jasna, głębsze zrozumienie tendencji dominujących we współczesnej architekturze murowanej" (S. 172), так само, як їхні наступники „były nie w stanie nadążyć za przemianami architektury dziewiętnastowiecznej" (S. 238—239). Погром „осоружного" дерева набирає остаточного характеру на завершальних присвячених йому сторінках, на яких востаннє щиро відведено душу як на його „чорній леґенді", так і на „міфі", що її перекреслював (S. 288). У підсумку ж випадає ствердити, що П. Красний не здатен побачити, що в системі вартостей безмежного світу було місце як для архітектурної творчости з урахуванням „домінуючих тенденцій", послідовно інтерпретованих як знамениті „благодатні європейські впливи", за тріумфуючого прогресу яких від наділюваного їх благородством мало нічого не залишитись, так і по-своєму цінних явищ того ж культурно-історичного кола, що із зазначеними тенденціями могли не мати нічого спільного. Як і розуміння того, що дослідник історичного процесу повинен вивчати його у всіх його виявах, а не, чіпляючи ярлики, топтатися по ньому з розмахом „свій до свого по своє".

З дерев'яною церковною архітектурою у конкретно розглядуваному випадку насправді все набагато простіше: новітній краківський інтерпретатор беззастережно домінуючої в історичній традиції дерев'яної її складової не лише не знав зовсім, але й знати не хотів. Звичайно, „святе авторське право" нібито... Проте, не вторгаючись у застережену ділянку святого, не можна не вдатися до тих уже суто наукового плану наслідків такої постави, що не асоціюються з поняттям не лише святости, але й загальноприйнятих критеріїв науки. Адже навряд чи випадає доводити, що такий своєрідний погляд має зворотний бік і відповідно своєрідне уявлення про традицію загалом. Утім, автор ніби не претендує на вичерпну повноту охоплення усього церковного будівництва, обмежуючи коло своїх інтересів лише незрівнянно скромнішим відсотком мурованого. Природно, тут закономірно мало б насамперед постати логічне запитання: як, послідовно ігноруючи одну складову цілісного явища, можна натомість належно об'єктивно охопити іншу... Це, звичайно, питання теж із кола тих, яких краківський автор так само не любить зауважувати. Однак навіть абстрагуючись від очевидного логічного „казусу на дерев'яній основі", одночасно запропонований зарис історії мурованого церковного будівництва, зі свого боку, теж ставить достатньо промовисту низку запитань, які доводять очевидне, тобто що й тут читач має справу з тим же автором „із крови і кости".

Родовід дається взнаки відразу ж при викладі уявлень про „традиційне церковне будівництво", де знову постає чимало уже знайомих проблем, як і ще довший ряд їх породжень. П. Красний, наприклад, явно перестарався у наполегливості, твердячи про більшу близькість групи споруджених насамперед на західних рубежах Великого князівства Литовського церков у пізньоґотичних формах до центральноєвропейських костелів, ніж храмів візантійського зразка, оскільки з останніми вони справді мають небагато спільного. Однак це лише доводить, що власної традиції мурованого будівництва на цих теренах на той час не існувало. Цього авторові якраз не дано вгледіти, оскільки таке визнання неминуче відкидає, куди, як пам'ятаємо, не належиться — до „дерева". П. Красний же в цих катего-

ріях, як було показано, мислити не здатен зовсім. Звідтіля, зокрема, й таке визнання: „Powszechne angażowanie budowniczych z kręgu kultury łacińskiej do wznoszenia cerkwi świadczy dobitnie o zerwaniu tradycji warsztatowej w dziejach prawosławnej architektury sakralnej na Rusi“ (S. 62). Отже, „tradycji warsztatowej“ належиться замешкувати в мурованих стінах або вмерти?

Якщо вже говорити про монументальне муроване будівництво тогочасного Великого князівства Литовського загалом, то не зайвим буде нагадати й діаметрально інший напрям. У самій столиці його репрезентує Троїцька церква — обітниця великого литовського гетьмана князя Костянтина Івановича Острозького за перемогу над московськими військами під Оршею 1514 р. Тим паче, що від неї тягнуться аж надто очевидні сліди як до її волинського ідейного відповідника — монастирської Троїцької церкви у Межирічі-Острозькому, так і замкової Богоявленської церкви в Острозі. Перенесення на волинський ґрунт може мати цікаве продовження у мурованих церквах уже останньої третини століття, які збудував син князя — київський воєвода князь Василь Костянтин Острозький,— Троїцькій у Дерманському монастирі (після 1571 р.) та Успенській в Дорогобузькому монастирі (1577) на місці давньої церкви XII ст. з частковим використанням її стін. Однак П. Красний майже всіх названих пам'яток просто не знав. Утім, у цій частині свого викладу щодо „руських земель“ він узагалі жодного разу не покликався на якусь конкретну будівлю, давши яскравий приклад „історії архітектури без архітектури“. Усе це разом мало, мабуть, не в останню чергу утвердити образ популярної у певних колах польських істориків мистецтва при їхньому зверненні до української теми відповідного періоду знаменитої порожнечі перед першим днем творіння, „цивілізаційно заповнюваної“, зрозуміло ж, щойно із включенням відповідних теренів до складу Польщі з тієї ж Польщі. Візія, звичайно, виняткова патріотична, проте чи випадає доводити, що лише „польська“ історія „східних теренів“ розпочинається від їх включення (а це був довготривалий процес!) до майбутньої Корони? На таких своєрідних вихідних позиціях „історії від Красного“ не обійшлося навіть без нібито відкриття в історії архітектури такої любої краківським дослідникам ікон на території Польщі[4] молдаво-волоської теми[5]. Із тотальним, як і в колег-„іконокарпатознавців“, принциповим недобачуванням усього, що могло б зашкодити блискучій концепції, утім, зокрема, знаної давньої праці подільського дослідника Юхима Сіцінського про триконхові церкви Поділля, який цілком спра-

[4] На цілком своєрідних під науковим оглядом аспектах цієї любови доводилося наголошувати неодноразово: Стефанович В. Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka“ w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romuald Grządziela, Andrzej Szczepkowski.— Sanok, 1998.— 192 s.; il. // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Секції образотворчого та ужиткового мистецтва.— Львів, 1998.— Т. CCXXXVI.— С. 657—662; Александрович В. „Ikona karpacka“: фігура звеличення — фігура замовчування // Український гуманітарний огляд.— К., 1999.— Вип. 2.— С. 143—160; його ж. Вінкельман по ціцеронах, або про „іконокарпатознавство“ ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI.— Kraków, 2000.— 350 s. + il. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.— Львів, 2003.— Вип. 3.— С. 354—370; його ж. Спір про термінологію чи опозиція: наукове знання — „wiedza pozaźródłowa“? // Дрогобицький краєзнавчий збірник.— Дрогобич, 2003.— Вип. 7.— С. 607—613; його ж. Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.— 207 s. + 73 il. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії.— Львів, 2003.— Ч. 4: Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків Центрально-Східної Європи.— С. 273—283.

[5] Її у властивому контексті відзначив ще: Сіцінський Ю. Муровані церкви на Поділлю.— Львів; Кам'янець-Подільський, 1925.

ведливо потрактував їх у контексті візантійсько-афонської традиції, з якої виводяться й працьовито наголошувані у книжці молдавські зразки. Однак наукові інтереси автора, як уже зазначалося, не сягають таких ранніх часів й історична візантійська основа традиції для нього, як видно не лише на цьому прикладі, не існує. Покликаючись на прекрасну для свого часу, але саме в цьому пункті уже давно застарілу книжку Михайла Драґана 1937 р. про дерев'яну церковну архітектуру, П. Красний прийняв появу в Україні щойно під молдаво-волоським впливом і триконхових церков, і навіть тридільного триверхого варіанта храмів. Однак першим українським триконхом є існуюча й нині, хоч і добудована після 1549 р. та на початку XX ст., церква св. Онуфрія Лаврівського монастиря[6]. Вона постала з фундації князя Лева Даниловича безпосередньо на візантійських взірцях ще щонайменше за півстоліття до появи самої Молдови на карті Європи як продовження напряму, започаткованого ще близько 1000 р. соборним храмом Лаври на Афоні. Однак, як уже відзначалося, автор не призвичаївся сягати до аж таких глибоких пластів традиції. Що ж до тридільних триверхих храмів, то мініатюри знаного ватиканського Менологію імператора Василя II фіксують їх муровані зразки у Візантії за глибоко передмолдавської доби — ще перед кінцем IX ст.[7] (і, очевидно, навряд чи на самих першопочатках поширення зазначеної схеми). Проте П. Красний прозрів на „нововідкриті“ для себе молдаво-волоські мотиви. „Nie sposób się dziwić takiemu stanowi rzeczy, pamiętając, że olbrzymia większość dzieł średniowiecznej [sic!] architektury ruskiej [...] została zniszczona podczas najazdów tatarskich i litewskich w XIII i XIV w.“ (S. 29—30). Однак, усупереч проголошеному, не можна не дивуватися власне пропагованому молдаво-волоському слідові. Бо про ніякі аж такі великі знищення від рук татар твердити насправді немає підстав. Чому литовці мали бути ще гіршими від них (споконвічні польські конкуренти?) — теж запитання, як, зрештою, й сам факт нищівних „najazdów litewskich“, про які історія мовчить. Що ж до церковного будівництва двох зазначених століть, то, не применшуючи втрат, утім, і під час „najazdów“ (але чому лише литовських? А куди, наприклад, поділися холмські церкви св. Івана Золотоустого та Кузьми і Дем'яна фундації князя Данила Романовича?), слід підкреслити насамперед інше. Якраз те, на що автор відреагував, хіба використавши ту промовисту можливість, що її мав на увазі знаменитий чортківський рабин, твердячи про сімдесят способів тлумачення Талмуду, одним із яких є мовчання. Оскільки історія архітектури — не текст, де все уже відомо, вважаємо своїм обов'язком нагадати споруджену в 1240-х рр. за умов „najazdów tatarskich“, які, цілком очевидно, не зуміли цьому завадити, унікальну для свого часу в усій Східній Європі тріаду холмських мурованих храмів князя Данила Романовича[8], численні літописно засвідчені церкви його племінника Володимира Васильковича на Волині, згадану лаврівську та втрачену спаську монастирські церкви князя Лева Даниловича. Для повноти картини тільки найважливішого та збереженого з XIII ст. до них

[6] Її вигляд перед пожежею 1549 р. автор ідентифікував на іконі Страшного суду з церкви Вознесіння Христового в Багнуватому (Національний музей у Львові). Зображення опубліковано: Диба Ю. До інтерпретації храму-ротонди та монастиря оо. Василіян на літографії 1842 року // Студії мистецтвознавчі.— Львів, 2004.— Ч. 3 (7).— Іл. 3.

[7] Il Menologio di Basilio II (Codice Vaticano greco 1613).— Torino, 1907.— T. 2: Tavoli.— P. 121, 341.

[8] Востаннє увагу до цього виняткового історичного факту привернуто у праці: Aleksandrowycz W. Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i greckokatolickiego.— Chełm, 2003.— T. 1: Referaty.— S. 52, 56.

слід додати ще також майже не перебудовану (поза верхом) Василівську ротонду у Володимирі. Проте все це з тих явищ найближчих сусідніх на той час для польських земель теренів, які польська історіографія до П. Красного включно здебільшого вперто воліє не бачити, знаходячи собі миле заняття в послідовному ігноруванні й цілеспрямованому замовчуванні усього місцевого історичного та культурного комплексу допольської доби. Наступне справді складне століття не таке багате на конкретні приклади, але й тут можна вказати на лише нині заново відкриту ротонду святого Георгія 1341 р. фундації князя Любарта Ґедиміновича у Львові[9], Онуфріївську церкву в Посаді-Риботицькій (перебудовану, а не збудовану, як схильний твердити автор, на початку XVI ст.) й, очевидно, її відповідник у недалеких Росохах, що належали перемишльській єпископській катедрі,— церкву Різдва Богородиці, церкву Перенесення мощів св. Миколи у Збручанському на Поділлі[10]. Йдеться — ще раз наголосимо — лише про збережені донині муровані храми. За П. Красним же, ситуація обох століть мала виглядати інакше: „Dramatyczne doświadczenia Podola, Wołynia oraz Czerwonej, Czarnej i Białej Rusi sprawiły, że w tym okresie, a także w XV w. nie budowano tam prawie zupełnie nowych cerkwi" (читай мурованих.— *В. А.*) (S. 30). Тут насамперед, звичайно, мало б постати питання, як після аж таких тотальних знищень і за таких умов на місцевому ґрунті взагалі мало втриматися християнство. Однак замість полеміки заданого рівня наведемо загальновідомі конкретні приклади картини акурат протилежної. Для Поділля, крім храмів Кам'янця, їх дають Покровські церкви у Шарівці та Сутківцях. Волинь можуть репрезентувати так само існуючі Успенська та Троїцька церкви Зимненського монастиря. Для Червоної Руси можна вказати церкву Різдва Богородиці в Рогатині (у П. Красного — Всіх святих початку XVII ст.— S. 82). Нагадаємо ще раз: перелічено лише збережені муровані храми, які для того часу на тих теренах справді були рідкістю. Настільки рідкістю, що Архиєрейський Служебник київських митрополитів першої половини XVI ст. навіть не передбачав чину освячення мурованої церкви — у тексті йдеться лише про дерев'яну[11]. Ці факти знову ж відсилають до дерева зовсім не як до фактора „глибокого упослідження". Але „поема про нонекзистенцію дерева" до таких моментів удаватися ніяк не схильна.

Вступні розділи методологічного значення прокоментовано докладніше, позаяк вони наочно показують як підходи автора, так і перспективи очікувань від нього. Опублікований текст надто часто викликає таку потребу насамперед у „старопольській" його частині, що, звичайно, виходить поза можливості рецензії. Тому надалі випадає спинитись лише на окремих найвимовніших моментах.

Після того, як автор послідовно й цілеспрямовано „упосліджував" дерев'яне церковне будівництво загалом, мабуть, не повинно видатися надто дивним, що... його, як виявляється, майже не збереглося навіть із XVII ст.: „Dorobek drewnianego budownictwa Kościoła Wschodniego w tym stuleciu jest nam jednak nemał zupełnie nieznany [...] Datowanie tych budowli nie jest zresztą zupełnie pewne, a integralność ich struktury budzi jeszcze większe wątpliwości. Próby dokładniejszego określenia czasu ich powstania, prowadzone naprzykład na podstawie badań den-

---

[9] Диба Ю. Невикористані писемні свідчення про початки церкви св. Юра у Львові // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.— Львів, 2005.— Вип. 5.— С. 152.

[10] Дубик Ю. Миколаївська церква у селі Збручанське // Літопис Борщівщини.— Борщів, 1995.— Вип. 7.— С. 51—63.

[11] Марусин М. Чини святительських служб у Київському Євхологіоні з поч. XVI ст. // Праці Греко-католицької богословської академії. Богословський виділ.— Рим, 1966.— Т. 27.— С. 59.

drochronologicznych, kończą się bowiem bardzo często stwierdzeniem, że cerkwie lub ich znaczne partie powstały później, niż dotąd uważano“ (S. 83). Оскільки цей значною мірою інспірований знаними висловлюваннями Адама Мілобендзького[12] текст знову є ребусом від П. Красного, мусимо насамперед ствердити: дендрохронологічне вивчення дерева досі проводилося лише щодо церкви Вознесіння Христового в Улючі. Усе сказане у наведеній цитаті засновано винятково на його результатах: довільно датована початком XVI ст., вона виявилася збудованою з деревини, заготовленої 1658 р.[13] Цей єдиний конкретний факт, звичайно, немає підстав множити безконечно, виводячи з нього ширші висновки, як це робить за одним зі своїх сталих, неодноразово відзначуваних призвичаєнь П. Красний. Зрештою, знаменита загальна постава щодо дерев'яного будівництва до пам'яток XVII ст. обернулася ще й наступним значною мірою запозиченим від А. Мілобендзького[14] висновком, покликаним, мабуть, уже остаточно ліквідувати проблему як самостійне історичне явище: „Wydaje się więc, że próba jednoznacznego wskazania rozwiązań przestrzennych i stylistycznych najbardziej reprezentatywnych dla siedemnastowiecznej drewnianej architektury cerkiewnej jest obarczona sporym ryzykiem“ (S. 84). Якщо обмежитись наведеними ліченими прикладами — при очевидному десяткуванні інших,— авторові можна б визнати рацію. Однак як бути з умотивованістю підстав запропонованого погляду — отим десяткуванням за глибокого переконання: „Nie można również zapominać, że olbrzymia liczba, a może nawet większość cerkwi, budowanych na ziemiach ruskich w XVII w. prezentowała się również nędznie, jak wznosząca się w Telatynie „cerkiewka alias szopka prosta, bardzo mizerna, między słupy deskami zarzucona, bez podłogi. Miejscami słomą trochę, a miejsczmi niebem pokrzyta“ (S. 85)? Для цього висновку за знаним уже нам способом теж вистачило єдиної конкретної ситуації „w Telatynie“ — інших джерел автор, звичайно, не сягав. При такому очевидному „полегшенні“ методу висновок усе ж остаточний і виразно глобального характеру: „Sądzę zatem, że postrzeganie architektury cerkiewnej w Rzeczypospolitej w XVII w. przez pryzmat skromnych drewnianych cerkwi jest znacznym uproszczeniem...“ (S. 46). Зіставлення з пам'ятками наступного століття насуває П. Красному свої проблеми знаного ряду: „Formy nadawane cerkwiom drewnianym w XVII i XVIII w. były więc na tyle bliskie, że nie można właściwie podjąć się próby datowania owych świątyń tylko na podstawie analizy ich architektury“ (S. 172). Проте дослідники, які працювали над вивченням дерев'яного церковного будівництва, досі якось ніби давали собі раду, навіть польські. Навіщо авторові так крикливо пропагувати власну професійну безпорадність у зазначених питаннях?

Зрештою, краківський історик мистецтва аж надміру працьовито на кожному кроці наголошує свою споконвічну алергію до дерев'яного будівництва. Наскільки далеко вона заходить, видно хоч би з відзначеної глибини жалю з приводу неписьменности львівських теслів. „Убогі парафіяни“ чи не менш „бідолашний“ фундатор, „który musiał sprostać utrzymanie świątyń unickich niemał w każdej wsi w swoich dobrach“ (S. 173), природно, оберталися у колі відповідно убогих потреб:

[12] Miłobędzki A. Architektura polska XVII wieku // Dzieje sztuki polskiej.— Warszawa, 1984.— T. 4: Sztuka polska XVII wieku, cz. 1.— S. 337.

[13] Jara R. K. Cerkiew p. w. Wniebowstąpienia Pańskiego w Uluczu. Nowe datowanie w świetle badań dendrochronologicznych (komunikat) // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25—26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana.— Łańcut, 1999.— S. 362.

[14] Miłobędzki A. Architektura polska...— S. 337.

„troszczono się więć zapewnie o czysto użytkowe walory nowych świątyń, nie zaprzątając sobie głowy problemami dostosowania ich form do ówczesnych mód architektonicznych“ (S. 173). Однак, як переконують сторінки, присвячені заведенню австрійських порядків, оте суцільне „mnóstwo ubostwa“ мало цілком конкретні історичні корені та причини, які автор насправді нібито мав розуміти. Але, як уже неодноразово було показано, синтеза — зовсім не продукт розуміння, заснованого на знанні...

Як виявляється, при зверненні до мурованого будівництва на шкірі в П. Красного теж немало висипає. Тому не менш показовим і важливим для мотивування висловленого погляду на нову книжку загалом є й інші вияви механізму того, як вона робилася і в більше любій авторові частині. Тут теж чимало так само достатньо своєрідних і показових моментів. Насамперед, як і з дерев'яним будівництвом, усе вже теж „закінчено і вирішено“ й ґрунт для синтезаторських пописів так само визрів остаточно. „Studia nad architekturą cerkiewną XVII i XVIII w. są na tyle zaawansowane, iż można przyjąć, że ujawniono już jej wszystkie najważniejsze dzieła. Sądzę więc, że w niniejszej książce nie pominąłem żadnej świątyni, której omówienie wzbogaciłoby w istotny sposób moje rozważania“ (S. 24). Попри безперечну „скромність“ цього твердження, усе ж випадає визнати, що й тут запропонований вибір не менш показовий, ніж щодо дерев'яної архітектури. Для прикладу можна взяти найближчі околиці Луцька. Муроване будівництво цього винятково цікавого й узагалі щойно відкриваного під мистецьким оглядом реґіону першої половини XVII ст. ніяк не зводиться до залишків луцького Хрестовоздвиженського храму та принагідно побіжно відзначених Миколаївської церкви в Охлопові та Покровської в Низкиничах. Місцеві православні еліти (попри тверде авторське переконання, що їх уже не повинно було бути) — представники знаних українських родин — у першій половині століття спорудили групу все ще маловідомих, а то й зовсім пеpeочуваних мурованих храмів, що істотно змінюють загальний образ церковного будівництва на місцевому ґрунті. З-поміж них насамперед слід згадати зовсім забуту виняткову для тогочасної Волині величну Преображенську церкву 1600 р. фундації князів Четвертинських у Четвертні. До важливих пам'яток епохи належить Михайлівська церква Білостоцького монастиря 1630-х рр. фундації Гулевичів, в околицях Луцька, втрачена у XIX ст., мурована Успенська церква у вигляді восьмигранного стовпа[15], споруджена як замкова[16]. Ті ж Гулевичі 1638 р. збудували рідкісне для Волині муроване наслідування форм дерев'яного тридільного триверхого храму — згадувану охлопівську церкву. До значних зразків належить і недатована оборонна церква Святої Трійці в Тростянці[17]. Вони істотно розширюють спектр та напрями мурованого церковного будівництва як явища луцького реґіону Волині відповідного часу. І це не єдиний такий приклад: новіші досліджен-

---

[15] Абрамович В. Историко-статистическое описание села Белостока и бывшего здесь монастыря // Волынские епархиальные ведомости.— 1870.— № 22.— С. 732. Останнім часом пригадано: Александрович В. „Легенда Йова Кондзелевича“. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— С. 11.

[16] Архив Юго-Западной России.— К., 1883.— Ч. 1.— Т. 6.— С. 715.

[17] Новіший звід опублікованих відомостей про храм див.: Бірюліна О., Квасюк А., Романюк О. До історії Святотроїцької церкви в с. Тростянець // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1—3 грудня 1999 року.— Луцьк, 1999.— С. 129—130.

ня відкривають й інші, зовсім не опрацьовані досі, важливі сторінки історії церковної архітектури Волині[18] й, звичайно, не тільки Волині.

Проте навіть видесяткувані із загального тла, поодинокі приклади теж трактуються не інакше, як за улюбленим принципом „mnóstwo ubostwa": „Owe cerkwie musiały prezentować się bowiem dość ubogo na tle okazałych późnobarokowych kościołów lub katedr poddanych gruntownej barokizacji. Nie należy się więc dziwić, że biskupi ruscy chcieli chwalić Boga w katedrach również wspaniałych, jak prestiżowe świątynie łacinników" (S. 142—143). Такі „глибоконаукові інтерпретації", очевидно, покликані арґументувати неуникненість і неминучість тієї „інтеграції", яку демонструє жива практика XVIII ст., поламаної згодом „нерозумною" австрійською політикою та навалою „російського заборци". Мета такого підходу аж надто очевидна — він повинен переконувати в тому ж, у чому донедавна українців нав'язливо переконував знаменитий закличний рядок гімну тепер уже колишньої радянської України: „В Радянськім Союзі ти щастя знайшла". Тому на рівні вшанування наперед відомих заяложених патріотично-пропагандистських штампів П. Красний не лише спрацював ретельно, але й цілком очевидно перепрацювався. Проте прихована „симпатія" аж надто виразно окреслює справжню вартість таких трудів як імовірного здобутку в категоріях науки. І це назагал стосується не лише положень, здатних мати за своєю природою дискусійний характер. Той же підхід, не заснований на переконаній силі знання, а лишень на присвоєній можливості говорити на обрану тему, визначає й інші не менш показові особливості аналізованого тексту.

Одним із його характерних моментів є здебільшого позбавлена необхідної ваги історичної конкретики поверхова інтерпретація фактів. Відзначений приклад браку бодай найменшого конкретного звернення до автентичних пам'яток епохи при розгляді мурованого будівництва XIV—XV ст. аж ніяк не єдиний. Зрештою, саме таким методом автор „подолав" й усю якнайширшу традицію дерев'яного церковного будівництва.

У книжці не бракує прикладів того, як автор, не заглиблюючись, працьовито переписував з попередників. Одним із показових може бути черговий волинський сюжет з окресленням походження знаної своєю унікальною архітектурою Покровської монастирської церкви у Піддубцях поблизу Луцька. У тексті вона фіґурує як фундація Міхала Казимира Радзивілла з покликанням на краківського дослідника Анджея Бетлея (S. 119), в основі пропозиції якого, як виявилося, лежить фундація князя... у маєтку Свіжинь неподалік Мінська[19]. Звичайно, якби автор не переписував, а вивчав використовувані тексти перед запозиченням наведених у них фактів, він би не міг не зауважити бездоказовости стосунку М. К. Радзивілла до піддубцівського храму. Той насправді має зовсім інших фундаторів: луцького єпископа Теодозія Рудницького та власників села — овруцького старосту Єжи Ольшанського з дружиною Розалією з Ледуховських[20]. Проте полегшено-синтезуючий метод П. Красного не визнає такого рівня заглиблення.

---

[18] Див., наприклад: Годованюк О. Особливості розвитку центричних мурованих храмів Волині // Велика Волинь. Праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині.— Житомир, 1994.— Т. 15.— С. 79—87.

[19] Докладніше див.: Батихан О. Andrzej Betlej. Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku.— Kraków, 2003.— 399 s., 236 il.

[20] Александрович В. Нові джерельні матеріали до мистецького життя Луцька в першій половині — середині XVIII століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3—4 листопада 2004 року.— Луцьк, 2004.— С. 119—120.

Надто побіжним і відверто поверховим є так само розгляд системи оздоблення інтер'єрів, де, наприклад, майже обійдено увагою центральний львівський ансамбль XVII ст.— Успенську церкву. Попри наміри, автор не зумів сказати нічого конкретного про таке любе йому своє явище, як початок поширення вівтарів у церквах України. Не вдаючись у виклад чималої окремої досі зовсім не дослідженої самостійної проблеми, слід тільки наголосити, що процес їх утвердження не зовсім укладається у „замойський контекст" і за віднайденими досі відомостями розпочинався від вівтарів для шанованих ікон, перші з яких нотуються... ще у православному середовищі Волині під кінець XVII ст. Це насамперед вівтарі ікон Богородиці (Національний музей у Львові)[21] та св. Миколи (Хорів, церква св. Онуфрія)[22], які 1696 р. малював для загорівської монастирської церкви знаний волинський майстер Йов Кондзелевич. Судячи з опису із згадкою про різьблення „у винограднi грона"[23], аналогічний був також у луцькій братській церкві. Цю ж лінію продовжують різьблений вівтар фундації луцького уніатського єпископа Йосифа Виговського (1715—1730) в церкві св. Кузьми і Дем'яна в Махнівцях поблизу Золочева на Львівщині, який теж малював Й. Кондзелевич[24], та втрачений вівтар 1719 р. для чудотворної ікони Теребовельської Богородиці у львівському соборі св. Юра[25]. Для собору в наступні найближчі роки (конкретних дат у джерелі не подано) зроблено також вівтарі Покрову Богородиці та св. Василія Великого[26], які, власне, й розпочинають для нас традицію вівтарів західного зразка у церквах унійної доби. Проте, судячи з матеріалів монастирських візитацій, вівтарі почали поширюватися щойно ближче до середини століття й утверджувалися лише у другій його половині. Певною умовною цензурою може слугувати проект знаного кременецького єзуїта Павла Ґіжицького для монастиря василіян у Підгірцях на Пліснеську (1756)[27]. Тут уперше послідовно утверджувану з-перед кінця XV ст. розбудовану передвівтарну огорожу з декількох рядів ікон, найчастіше звану в українській церковній практиці Деісусом (тільки від XIX ст. на зміну цьому термінові утвердилося повсюдно засвоєне відтоді поняття „іконостас"), замінено розробленим за „римським звичаєм", як окреслювали тогочасні джерела, вівтарем. Показовим є і те, що в знаному Крехівському монастирі поблизу Львова для новоспорудженої головної церкви ще 1742—1744 рр. зроблено традиційну передвівтарну огорожу[28], яку „реформовано" за латинізаційною модою щойно 1776 р.[29]

Зрозуміло, що автора не вистачило не лише на більші проблеми. Не менш самовіддано він поспішає та систематично плутається і в окремих питаннях конкретного характеру. Його не вистачило навіть на коректний адекватний опис

[21] Репродукований: Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970 (між с. 16—17).

[22] Репродукований: Ковальчук Є. Музей у дослідженні і збереженні пам'яток сакрального мистецтва (за матеріалами наукових експедицій Волинського краєзнавчого музею 1997, 1999 років) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть...— С. 27.

[23] Державний архів Тернопільської области, ф. 258, оп. 3, спр. 1254, арк. 106 зв.

[24] Радомська В. Чудотворна ікона з села Махнівці // Родовід. Наукові записки до історії культури України.— 1994.— Ч. 8.— С. 86.

[25] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. МВ 129, арк. 51 зв.

[26] Там само.

[27] Woźnicki B. Ikonostas cerkwi bazylianów w Podhorcach // Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1995.— Kraków, 1996.— T. 2.— S. 375—376.

[28] Вуйцик В. Краснопущанський іконостас Василя Петрановича // Записки НТШ.— Т. CCXXXVI.— С. 411.

[29] Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський // Там само.— С. 309; його ж. Краснопущанський іконостас...— С. 411.

оздоблення вівтаря собору св. Юра у Львові. Тут він у колонах, на які опирається скульптурне завершення над запрестольним образом, віднайшов „wolnostojące kolumny ustawione wzdłuż ściany apsydy“, а разом із ними „tabernakulum“, а навіть „figury aniołów, zwrócone ku tabernakulum“ (S. 180), хоч насправді останні містяться під склепінням на стовпах передвівтарної огорожі й звернуті до образу Христа — Великого Архиєрея. За показовий приклад можна також навести залучену задля чергового наголошення упослідження дерев'яних церков й усього, що за ними стоїть, заставку анонімного львівського гравера другої половини XVII ст.: „W winiecie Trebników, wydanych we Lwowie w 1668 i 1695 r. ukazano widok miasta z położoną w jego centrum wyniosłą murowaną świątynią rzymskokatolicką o formach gotyckich, cerkiew została zaś przedstawiona jako bardzo skromna drewniana świątynia położona poza murami miasta. Rycina ta ilustruje z pewnością stan budowli sakralnych, który można było zaobserwować w XVII w. w większości miast na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej, w których obok okazałych kościołów wznosiły się skromne budowle cerkiewne, sytuowane bardzo często na przedmieściach“ (S. 46). Не будемо дискутувати над свідомо гостропатріотичним, виразно „упосліджуючим“ твердженням щодо саме такого образу „większości miast na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej“ у XVII ст., а вдамося до принциповішого з огляду на головну тему. Заставка — справді винятково цікаве джерело для історії архітектури, але насамперед завдяки тому, що дає усі підстави як для значно глибшої, так і для цілком конкретної її інтерпретації. Найперше в місті зображено аж ніяк не один католицький храм. Крім того, попри мініатюрні розміри та радше скромний фаховий рівень виконання, декілька елементів відтвореної забудови мають настільки конкретний характер, що місто переконано можна ототожнювати зі Львовом. Проведений аналіз дає змогу ідентифікувати й ту споруду, яка для автора — усього лиш анонімна „bardzo skronmna drewniana świątynia położona poza murami miasta“. Найприкметнішою особливістю переданого у гравюрі об'єкта є стіни, ретельно розрисовані квадрами. У спадщині української гравюри XVII ст. збереглися зображення дерев'яних церков на території Києво-Печерського монастиря в „Тератургемі“ Афанасія Кальнофойського 1638 р. та Києво-Печерському патерику 1661 р., проте жодне з них нічого подібного не має. Тому як попри реалії самої споруди та стійку іконографічну традицію епохи тут удалося побачити дерев'яну будівлю — подиву гідне. Переочені квадри здатні означати лише одне: зображено церкву, стіни якої викладено з кам'яних блоків. На передмістях Львова такою була насамперед споруджена за княжих часів церква святого Миколи. Не підлягає сумніву, що деревори передає її вигляд до перебудови наприкінці XVII ст., а його композиція загалом асоціюється зі знаними фактами львівської історії й відтворює похоронну процесію з міста до Онуфріївського монастиря.

Цей єдиний яскравий приклад ще раз вказує на уже відзначувану особливість позиції П. Красного — за облюбованих підходів для нього зовсім не існує корпусу як писемних джерел — на сторінках немалої за обсягом книжки покликань на архівні документи майже немає,— так і автентичних пам'яток у значенні джерел відомостей про певні явища та процеси. „Tylko w nielicznych cerkwiach na ziemiach Rzeczypospolitej zachowały się osiemnastowieczne elementy wyposażenia wnętrza, co sprawia, że można pokusić się wyłącznie o dość ogólną i z pewnością bardzo wyrywkową charakterystykę wystroju świątyń unickich i prawosławnych“ (S. 176). З висновку насамперед знову ж найвиразніше проступають до болю знайомі критерії „винищуючого вицінення“. Зрештою, тут, як і в судженнях щодо дерев'яного церковного будівництва, знову показовий брак орієнтації у проблемі, вражаюча некомпетентність і навіть безпорадність, оскільки збереглися не лише „елемен-

ти", але й досить цілісні поодинокі ансамблі, як і, зрештою, достатньо численні різноманітні за природою писемні свідчення. Однак П. Красний і тут теж не знає конкретних пам'яток, а невідповідних його концепції ще й знову ж не бажає знати. Попри очевидні латинізаційні тенденції в оздобленні інтер'єрів церков у другій половині XVIII ст., на українському ґрунті вони так і не стали поширеним явищем. Дослідникам ще належить з'ясувати, чому на початку 1770-х рр. у львівській семінарській церкві з'явилася традиційна передвівтарна огорожа, хоч і в модних рокайлевих декоративних формах, зразу повторена як у парафіяльній Миколаївській церкві, так і в монастирській св. Онуфрія[30], що при знаній схильності василіянського середовища до латинізації є ще дивнішим. Цей ряд можна б продовжити наступними прикладами з львівської околиці, й усі вони стверджують, що заміна в церквах традиційних передвівтарних огорож комплектом вівтарів була лише короткочасною модою без ширших наслідків. П. Красний мав би знати ці львівські приклади хоч би з вказаної статті В. Вуйцика про І. Щуровського, проте за своїм призвичаєнням недобачив їх, як і їх вимову. Саме звідси виводиться безпідставний і глибоко помилковий погляд, нібито йосифінські церковні реформи не вплинули на поширення златинізованої традиції схилку існування Польщі у львівському реґіоні (S. 143, пор.: S. 294). Не знаючи реального стану справ у такому важливому аспекті, як і, за щиросердечним визнанням,— жодного високого іконостаса першої половини XIX ст., автор від самого відзначеного бажання робити висновки поза знанням приймає і дальше продовження фактично відсутніх „латинізаційних тенденцій". Це навіть стало основою звинувачення в „націоналізації" церков у другій половині XIX ст. через усування з них вівтарів (S. 240), хоч жодного конкретного прикладу не подає, позаяк... історії такі факти не відомі. Тут П. Красний, безперечно, сплутав окремі елементи ситуацій „галицької" та „литовської", залюбки їх не розрізняючи (S. 345). Але це лише вкотре підтверджує, що про реальний історичний процес на галицькому ґрунті він не мав об'єктивного уявлення і, „синтезуючи", над його дослідженням не працював зовсім. Саме тому запропонована синтеза й пропагує свідомо вигадані ідеї та положення, не уникаючи й відверто „диких", на зразок гідного стати знаменитим твердження непридатности, схем іконостасів до розвитку (S. 297).

Усе це виразно показує, у якому всеозброєнні й наскільки готовим приступав автор до обраної теми. Ширші ж, позаархітектурні, горизонти готовности не менш показово ілюструє коротесенький екскурс в історію полемічної літератури: „[...] polemizował [...] ostro ks. Wasyl Ostrogski w rozprawie „O jedynym prawosławnym Kościele" ogłoszonej w r. 1598" (S. 57). Тут насамперед не можна не відзначити відверту „католицьку хитрість", яка впровадила до заголовка полемічного утвору виразну порцію абсурду, позаяк не могла в ньому Православна Церква фіґурувати як єдина, оскільки такою, як відомо, не була у природі. „Католицька" ж хитрість полягає у тому, що не то сам автор спеціально чи через недогляд, не то хтось із тих, через чиї руки йшов його текст до читача, через недогляд чи не втримавшись у полемічному запалі, випустив із заголовка важливе для суті й контексту окреслення єдиної **істинної** Православної Церкви. Однак зацитована фраза містить ще один показовий орієнтаційний курйоз — у наділенні знаного своїми численними заслугами перед Українською Церквою князя Василя Костянтина Острозького ореолом письменника-полеміста й навіть автора „rozpraw". Зазначений текст підписано іменем Василія, у якому свого часу схильні були вбачати міфічного „острозького священика Василя". А тут уже від „ks[iędza] Wasyl'a" до

---

[30] Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський.— С. 308—309.

„ks[ięcia] Wasyl'a Ostrogski'ego", звичайно,— рукою подати. Навіть після того, як ще майже два десятиліття тому з підпису неспростовно доведено ідентичність Василя з княжим служебником Василем Малюшицьким[31]. Серед аналогічних сюжетів навколо літературних до очевидних „заслуг" автора слід віднести й відкриття Олександра Герцена як... російського столичного знавця мистецтва з-перед 1870 р. (S. 332).

Не менш показово характер всеозброєння демонструють й поодинокі конкретні факти із числа використаних в опублікованому огляді, що наочно показують усю своєрідність проникнення не лише в коло поодиноких проблем, але й в епоху загалом. Може, саме тут, на рівні рядових фактів, залучення яких не потребувало жодних спеціальних зусиль, а лише буквального викладу, обличчя синтезу виявляється чи не найвиразніше. Наведемо низку найпоказовіших прикладів. При згадці про відновлення 1620 р. української православної ієрархії заходами єрусалимського патріарха Феофана з'являється „patriarcha jerozolimski Epifanes" під 1621 р. (S. 42). Король Ян III Собеський, попри елекцію 1674 р. й коронацію щойно 1676 р., виявився щасливо пануючим ще від 1672 р. (S. 49). Його третього із черги попередника теж змушено „перетягнути", але в інший бік: хоч у книжці двічі твердиться про спорудження луцької Хрестовоздвиженської церкви близько 1634 р. (S. 59, il. 8), вона все ж покликана додавати слави толеранції щодо православних померлого ще 1632 р. короля Сигізмунда III (S. 48—49). Аналогічний приклад уже з-поза монаршого кола засів у твердженні: „[...] troska obu władyków o cerkiew żyrowicką i katedrę chełmską wynikała także z faktu, że obie świątynie były bardzo ważnymi ruskimi sanktuariami maryjnymi" (S. 61), оскільки, як переконують найновіші дослідження, культ Холмської ікони хоч і започаткував холмський владика Мефодій Терлецький, про якого тут ідеться, проте розглядати собор його часів поміж „bardzo ważnymi ruskimi sanktuariami maryjnymi" з огляду на хронологію культу Холмської Богородиці, звичайно, не доводиться[32]. Господарям молдавським і волоським, які спомагали церковні „фабрики" у Львові, не менше, ніж королеві ширити толеранцію, належалося „wprowadzając w tych świątyniach sporo „multańskich" rozwiązań achitektonicznych" (S. 50). Оскільки Успенська та П'ятницька церкви стоять донині, повизбирувати „мультанізми" найвидатнішого з-поміж львівських архітекторів італійського походження Павла Римлянина в першій із них міг лише винятково працьовитий історик архітектури. Тим більше, що в іншому місці своєї такої проникливої праці замість „мультанізмів" у львівській церкві краківський автор переконано ствердив... „львів'янізми" в ясській (S. 97). Зрештою, сам „Paweł Dominici, zwany Rzymianinem", усупереч ніби однозначно вимовному в таких випадках прізвиську, підтвердженому інформацією запису про надання міського права у Львові та офіційним документом римського уряду від 20 січня 1586 р., що їх до наукового обігу впровадив ще Владислав Лозинський[33], як виявляється, „wywodził się z Veneto lib z Lombardii" (S. 62). Правда, в цьому автор

---

[31] Мыцько И. З. Украинский писатель-полемист Василий Суражский — сподвижник Ивана Федорова // Федоровские чтения 1979.— Москва, 1982.— С. 18—22; його ж. Острозька слов'яно-греко-латинська академія.— К., 1990.— С. 100.

[32] Gil A. Geneza nowożytnego kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej // Волинська ікона: дослідження та реставрація.— Луцьк, 2003.— Вип. 10: Матеріали Х міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17—19 вересня 2003 року.— С. 106—112; його ж. Źródła kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Z dziejów religijności w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej // Series Byzantina.— Warszawa, 2004.— T. 2.— S. 203—218.

[33] Łoziński W. Sztuka lwowska XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba.— Lwów, 1901.— S. 50—51.

усього лиш передовірився свідомо (не для всіх, як бачимо!) оригінальному твердженню авторитетного попередника[34], проте незнання елементарних відомостей про одну з центральних постатей львівської архітектури, а навіть нездатність побачити щедру підказку в прізвиську, отже, незнання й літератури про майстра, а працьовите переписування з підручного видання — вельми показовий момент наукових глибин стосованої методи. Як і ігнорування основоположної для історії львівської архітектури давньої монографії В. Лозинського з найважливішими джерельними відомостями про римського будівничого. На такому тлі дворазове твердження про посвячення Троїцької церкви фундації Домашевських у Почаївській лаврі Успінню Богородиці (S. 51, 71) — курйоз малопомітний (і в польській літературі непоодинокий), як і віднесення знаного львівського маляра Луки Долинського до василіян (S. 240). Костел в Островках на Підляшші (1743)[35] не з волі самого лиш автора, але й декількох його попередників, мабуть, уже приречений маскуватися в літературі під церкву (S. 174), доводячи успіхи латинізації архітектурних форм провінційних уніатських святинь ще перед серединою XVIII ст., хоч насправді костельні дві вежі на фасаді у них спорадично з'явилися щойно в останні роки перед розподілами Польщі. До немалого числа запитань, які постають при читанні, входить і географія культу в Речі Посполитій Холмської ікони, нібито „przyciągającej pielgrzymów ze wszystkich wschodnich ziem tego państwa" (S. 145). До проблем також, не лише географічних, належить і твердження про перебудову Троїцької церкви в Слуцьку — як відомо, на території нинішньої Білоруси — „na katedrę diecezji perejesławskiej (sic!) i boryspolskiey" (S. 146), що, природно, мала б розташовуватись десь на південь від Києва. Інший урок історичної географії подає церква в нинішньому Лукові на Волині, фігуруючи з датами „1723 р." (S. 153) та „перед 1740 р." вдруге з історичною назвою місцевости як Матіїв (S. 166). А церква св. Онуфрія в Гусятині на Тернопільщині датується XVI і зразу ж на тій же сторінці початком XVII ст. (S. 74). Церква „w Zalisciu koło Ołyki" (S. 261) розташована в тій же Олиці при зняній Луцькій брамі, оскільки Залісоччя (так!) давно вже стало передмістям Олики. Зате Струсів на Тернопільщині неподалік від Теребовлі, природно, навряд чи міг знайтися „w niewielkiej odległości od Krystynopola" (S. 165), навіть дивлячись із краківського меридіану.

Ці приклади лише підтверджують неодноразово відзначуваний своєрідний стосунок автора до фактів. П. Красний знаходить пожадану можливість обходити, як йому видається, їхню вимову навіть там, де для цього, здавалося б, немає найменших підстав, як у твердженні про неможливість виключити пізнішу добудову крилосів перемишльського собору середини XVI ст. (S. 74)[36]. З огляду на знану будівельну практику така ймовірність, очевидно, не дуже переконлива. Показово анекдотично-патріотичним бачиться визнання можливости інспірації західноукраїнських триверхих церков другої половини XIX ст. побіжною згадкою про саме такий храм у поемі Антонія Мальчевського „Марія" (S. 266)! Пам'ятаємо: категорія кількасотлітньої традиції будівництва триверхих святинь для автора не існує, як і, зрештою, питання про... джерело згадки польського поета. Акурат ту ж дилему

[34] Karpowicz M. Uwagi o genezie form i oddziaływaniu cerkwi wołoskiej we Lwowie // Ikonoteka.— Warszawa, 1998.— T. 13.— S. 182.

[35] Gil A. Kościół p. w. Św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Ostrówkach w XVI—XVIII w. // Rocznik międzyrzecki.— Międzyrzec-Podlaski, 1887.— T. 27—28.— S. 83—90.

[36] У новішому виданні автор уже навіть пропонує конкретну дату цих робіт: Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa. T. 10, cz. 1. Miasto Przemyśl / Pod red. Jakuba Sito.— Warszawa, 2004.— Cz. 1: Zespoły sakralne / Opr. Piotr Krasny i Jakub Sito.— S. XVII.

насуває й „kopuła kwadratowa" церкви в Киселині на Волині „як запозичена напевно з львівського собору святого Юра" (S. 160) так, нібито у природі не було маси наметових перекрить дерев'яних церков, до яких киселинський верх об'єктивно мав би бути подібнішим, ніж до бані львівського собору, і на фотографіях.

Один із показових прикладів стосованих „наукових" методів дає використане підтвердження самостійних фундацій членів братств із львівської історії — „gruntowna przebudowa lwowskiej cerkwi Trzech Świętych Patriarchów, przeprowadzona dzięki legatom Aleksego Korniakta" (S. 51). Те, що згадана тут „церква Святих трьох патріархів" є каплицею Трьох святителів при Успенській церкві у Львові,— для рядового ерудита річ очевидна. Як і ланцюг перетворень трьох святителів — ієрархів — на „трьох патріархів": теперішня польська література не завжди послідовно розрізняє такі глибокі східні богословські тонкощі. Однак ситуація зобов'язує піти далі. Викладений факт запозичено з новітніх, відверто нахабних під науковим оглядом, „Нарисів з історії грецької громади Львова", звернення до яких дало дуже своєрідний приклад цитування. „У другій половині XVII ст. пожертви греків на користь братства стали постійними. Олексій Балабан з Яніни 1642 р. дав кошти на відновлення каплиці Трьох Святителів"... І далі: „Завдяки фінансуванню згаданого О. Балабана у 1671 р. було обновлено інтер'єр каплиці Трьох Святителів. Замовлення на її розпис отримав маляр Олександр Ляницький"[37]. Тому, що в автора цього викладу друга половина XVII ст. охоплює 1642 рік, очевидно, дивуватися не слід: палітурки тоненької книжечки розпирають ще й не такі об'явлення глибоконаукового духу. Так само, як і перетворенню у П. Красного „Олексія Балабана з Яніни" на Олексія Корнякта, незважаючи на те, що серед львівських Корняктів жодного Олексія не було. Далі допитливого читача чекають ще глибші метаморфози, проте, оскільки П. Красний та І. Лильо, як бачимо, дружно плутають немилосердно, варто піти до „третього рівня знань". Наступний — скромний, як і всяка позбавлена думки самовіддана компіляція,— пласт інформації (навіть без покликання на джерела) подає лише пожертвування та переклад напису на пам'ятній таблиці над входом до каплиці[38]. До першоджерела, яким у цьому випадку є знана, видана вперше ще 1898 р., монографія львівської архітектури та скульптури пера В. Лозинського[39], автори навіть потроєними об'єднаними зусиллями дійти не змогли. Правда, П. Красний у поклику її вказав (S. 46), проте, судячи з цієї згадки та деяких інших не менш промовистих вказівок, із книжкою був знайомий, як сказав би Освальд Шпенглер, у повному обсязі титульного аркуша, та й то, безперечно, не з оригіналу, а за чужим покликанням. Як видається, він пізнав основоположне дослідження давньої львівської архітектури зі статті Маріуша Карповича.

Цей останній із численних розгляданих „кросвордів" може стати вихідним матеріалом для практикованої свого часу в наукових і — з не меншим успіхом — навколонаукових ситуаціях конклюзії як прикінцевого висновку. Синтез об'єктивно повинен бути студією і підсумком студій, вінцем знання. Було б обманом твердити, що в цьому плані П. Красний ступав на благодатний ґрунт. Проте його поступ теж наділений чималим запасом кроків, більш ніж своєрідних. У тексті не бракує доказів того, що автор, правду кажучи, не зовсім розумів, куди потрапив.

---

[37] Лильо І. Нариси з історії грецької громади Львова XVI—XVIII століть.— Львів, 2002.— С. 85.

[38] Терентьева Н. Греки в Украине. Экономическая и культурно-просветительская деятельность (XVI—XX вв.).— К., 1999.— С. 58.

[39] Łoziński W. Sztuka lwowska...— S. 37.

Для людини, яка пише, звичайно, не проблема, поклавши перед собою чимало книжок, надмірно не переобтяжуючись, сконструювати на їх підставі наступну. Причому в літературі послідовно використовуються найновіші видання власної підручної бібліотеки — автор явно не відчував потреби докладніше студіювати історію вивчення пам'яток навіть у польській науковій традиції[40]. На це ж вказує й очевидна нерозбірливість при використанні свіжих, нерідко цілком сумнівної вартости, компіляцій. Проте відзначені лише окремі з незчисленних осягнень П. Красного як чергового адепта популярного методу вкотре ставлять питання — чи варто? Адже надто очевидно, що автор не вивчав церковного будівництва „східних теренів" історичної Польщі й тим більше не докладав зусиль до його дослідження. Як завжди в таких випадках, цілеспрямовану працю й ту систему поглядів, яка дається тільки через неї, покликане замінити святе переконання у власній правоті. Так промовиста позиція автора набрала цілком своєрідного виразу і в наполегливому погромі та упослідженні „схизматиків" й одночасних не менш наполегливих дифірамбах знаменитій польській цивілізаційній місії. В останньому П. Красний щедро перепрацьовував так систематично й послідовно, що його творіння у цьому плані могло б сягати за лаврами співця „paternalistycznej postawy polskich ziemian" (S. 248), щедра опіка яких мала допровадити до остаточного перетворення їхніх підопічних на шерегових „polskich chłopów" (з елітами вдалося дати раду значно раніше, ніж з отим елементом, який таврувала пригадана знаменита „złośliwa teza Jabłonowskiego o zupełnej odporności Rusinów na wszelkie przejawy „oświecenia" (S. 237), взірцевого зразка колоніальної науки, покликаної обґрунтувати всеохоплюючі претензії колонізатора... Але що спільного може мати ця відданість із наукою?

Той же скарб заховано і на полюсі суто архітектурному. Якщо це явище латинського культурного світу, що „відвзоровує" і т. ін.— обличчя автора здатне на просвітління. Усе інше краще б і на світ не народжувалося, бо й так усе одно воно ламаного шеляга не варте — нічого іншого з його приводу найпередовіша передова наука в особі П. Красного вирікати не має наміру. Наскільки ж далеко їй дано заходити у своїх можливостях, свідчить ще й така несподівано своєрідна характеристика плеяди церковних архітекторів кінця XIX ст.: „Należy jednak zauważyć, że owi architekci byli z reguły przygotowani o wiele lepiej do wznoszenia cerkwi, niż budowniczowie działający na ziemiach ruskich w XVII i XVIII wieku" (S. 264). Звідкіля найшло таке прозріння-відкриття? Як виявляється, усі вони були учнями Юліана Захарієвича! Зрозуміло, що й цей „успіх" не справив авторові найменшого клопоту з приводу не лише правомірности, але й логічної доцільности такого зіставлення. Зрештою, його не складно вмістити у знане історичне русло...

Книжка ж, про яку мовилося, нагадаємо, за вступним визнанням самого автора, має бути синтезом дотеперішніх напрацювань і знань відповідного явища історичної традиції. Як і все живе, вона мусить мати свій початок і родовід, свої внутрішні логічні закони розвитку, власне обличчя, сьогодення і майбутнє. Усього цього в запрезентованій версії синтези не лише немає, але й, як переконують численні, проте лише вибрані наведені приклади, через поставу автора — бути не могло. Для кінцевого підсумку натомість може придатися авторська формула характеристики австрійської уніфікації церковного будівництва: „Rezultatem

[40] Цей „синдром приватної бібліотеки", здається, здатний перетворитися в одну із загрозливих тенденцій новітньої польської літератури. Пор.: Александрович В. Споконвіку була Молдова?..— С. 275.

takich działań było nie tylko drastyczne oderwanie ruskiej architektury cerkiewnej od jej tradycyjnych korzeni“ (S. 229). П. Красний або замахнувся вчинити щось подібне ще раз уже на рівні не практики, а науки історії, або ж просто відверто порозкошував „на відживленні“... Оскільки книжка запропонована як факт науки, з позицій суто наукових після лавини таких „наукових здобутків“ (розглядалися, нагадаємо, лише вибрані приклади) чи не повинна вона бути окреслена як щось справді „непотрібне і шкідливе“? Причому на останньому слід наголосити окремо, оскільки це аж ніяк не перша позиція новітньої польської літератури з такими своєрідними стандартами.

Очевидно, на такому тлі — навіть попри надання авторові за книжку ступеня габілітованого доктора історії мистецтва — мало б постати знамените „Quo vadis?“ Але перед ким?

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

Jan Łeszek Adamczyk. Fortyfikacje stałe na polskim predmurzu od połowy XV do końca XVII wieku // Monografie. Studia. Rozprawy. N 48 / Politechnika Świętokrzyska.— Kielce, 2004.— 249 s.

Праця польського дослідника присвячена стаціонарним фортифікаціям на етнічних українських землях у час їх належности до Речі Посполитої. У вступі зазначено, що на тлі доволі вичерпного опрацювання теми для території сучасної Польщі оборонне будівництво на території сучасної України майже не досліджене. Територіально автор охоплює адміністративні межі Руського, Белзького та Подільського воєводств, що входили до складу Польської корони від XV ст., Брацлавське і Київське воєводства з часу Люблінської унії 1569 р. Термін „Передмур'я“, ужитий до цієї території, виводиться з тієї ролі, що її виконували українські землі, будучи щитом Польського Королівства від постійних набігів степовиків, і обґрунтовується традиційністю цього терміна у польській історіографії. З цих же міркувань з опрацювання вилучено територію Волинського воєводства разом із Збаражем, що не були прикордонними.

Праця складається з двох частин. Перша містить історично-географічний опис території та опис військових дій, що відбувались тут (Розділ 1); опис державної організації оборони південно-східних теренів Речі Посполитої; опис і систематизацію державних і приватних укріплень (Розділ 2), характеристику укріплень, що використовувались для захисту рядових поселень (Розділ 3). Друга частина містить каталог місцевостей, на яких були стаціонарні укріплення. Праця доповнена списком друкованих джерел та наукових праць із цього предмета.

Треба відзначити ґрунтовність і вичерпність опрацювання теми: усі порушені питання оперті на обширному колі наукових опрацювань та джерел і стисло відповідають задекларованим завданням дослідження.

Перший розділ присвячений історії українських теренів під час їх належності до Польського Королівства, а згодом до Речі Посполитої. Українського читача можуть неприємно вразити описи й оцінки історичних подій, що не збігаються чи й суперечать нашим уявленням про них. Так, зовсім не відзначено статус Галицько-Волинської держави та її правителів у XII—XIV ст., а зміни на політичній мапі зведено до династичних стосунків руських, литовських та польських правителів;

takich działań było nie tylko drastyczne oderwanie ruskiej architektury cerkiewnej od jej tradycyjnych korzeni“ (S. 229). П. Красний або замахнувся вчинити щось подібне ще раз уже на рівні не практики, а науки історії, або ж просто відверто порозкошував „на відживленні“... Оскільки книжка запропонована як факт науки, з позицій суто наукових після лавини таких „наукових здобутків“ (розглядалися, нагадаємо, лише вибрані приклади) чи не повинна вона бути окреслена як щось справді „непотрібне і шкідливе“? Причому на останньому слід наголосити окремо, оскільки це аж ніяк не перша позиція новітньої польської літератури з такими своєрідними стандартами.

Очевидно, на такому тлі — навіть попри надання авторові за книжку ступеня габілітованого доктора історії мистецтва — мало б постати знамените „Quo vadis?“ Але перед ким?

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

Jan Łeszek Adamczyk. Fortyfikacie stałe na polskim predmurzu od połowy XV do końca XVII wieku // Monografie. Studia. Rozprawy. N 48 / Politechnika Świętokrzyska.— Kielce, 2004.— 249 s.

Праця польського дослідника присвячена стаціонарним фортифікаціям на етнічних українських землях у час їх належности до Речі Посполитої. У вступі зазначено, що на тлі доволі вичерпного опрацювання теми для території сучасної Польщі оборонне будівництво на території сучасної України майже не досліджене. Територіально автор охоплює адміністративні межі Руського, Белзького та Подільського воєводств, що входили до складу Польської корони від XV ст., Брацлавське і Київське воєводства з часу Люблінської унії 1569 р. Термін „Передмур'я“, ужитий до цієї території, виводиться з тієї ролі, що її виконували українські землі, будучи щитом Польського Королівства від постійних набігів степовиків, і обґрунтовується традиційністю цього терміна у польській історіографії. З цих же міркувань з опрацювання вилучено територію Волинського воєводства разом із Збаражем, що не були прикордонними.

Праця складається з двох частин. Перша містить історично-географічний опис території та опис військових дій, що відбувались тут (Розділ 1); опис державної організації оборони південно-східних теренів Речі Посполитої; опис і систематизацію державних і приватних укріплень (Розділ 2), характеристику укріплень, що використовувались для захисту рядових поселень (Розділ 3). Друга частина містить каталог місцевостей, на яких були стаціонарні укріплення. Праця доповнена списком друкованих джерел та наукових праць із цього предмета.

Треба відзначити ґрунтовність і вичерпність опрацювання теми: усі порушені питання оперті на обширному колі наукових опрацювань та джерел і стисло відповідають задекларованим завданням дослідження.

Перший розділ присвячений історії українських теренів під час їх належности до Польського Королівства, а згодом до Речі Посполитої. Українського читача можуть неприємно вразити описи й оцінки історичних подій, що не збігаються чи й суперечать нашим уявленням про них. Так, зовсім не відзначено статус Галицько-Волинської держави та її правителів у XII—XIV ст., а зміни на політичній мапі зведено до династичних стосунків руських, литовських та польських правителів;

визвольна війна Б. Хмельницького та утворення ним — хай і недосконалого — українського державного організму подається у контексті козацьких повстань, і політичні зміни не трактуються інакше, як козацька автономія, або тлумачаться як перебіг стосунків між Польщею, Росією і Туреччиною.

У другому розділі автор аналізує державну систему оборони, що базувалась на визнанні найбільш небезпечного напрямку зовнішньої загрози з боку мусульманського світу та передбачала утворення надійного рубежу саме з південно-східного напрямку. Однак державна організація оборони не утворювала цілісної системи та звелась до спорудження лише кількох фортець, тоді як основна маса укріплень і військових формувань були магнатськими чи громадськими. Тому у переліку з кількасот укріплень лише одиниці відповідали тогочасним вимогам до фортифікацій і могли протистояти регулярним військам. Стратегічно „передмур'ю" належало затримати нападників на своїй території до приходу основних військ.

Описано розвиток прийомів фортифікаційного будівництва впродовж описаного періоду: системи баштово-вежову, бастейову, врешті, бастіонну. З долученням до складу Корони Брацлавського і Київського воєводств у 1569 р. виявилось, що тут переважають земляно-дерев'яні фортифікації архаїчної конструкції, яка продовжувала традиції ще Київської Руси, до того ж вони були у занедбаному стані. Новітні фортифікації голландського типу з'явились унаслідок діяльности передовсім магнатів, що засновували свої земельні латифундії. Описано кілька королівських фортець, обсаджених реєстровими козаками.

Фортифікації містечок, шляхетських садиб і навіть сіл описані у третьому розділі. Найчастіше використовувались оборонні властивості терену, особливо водні рубежі. Укріплення мали конструкції переважно у вигляді парканів і частоколів, які могли протистояти хіба що набігам невеликих татарських загонів. Надійніший захист населенню надавали оборонні святині, муровані замки та монастирі, територія яких передбачала таку можливість.

На закінчення автор відзначає, що українські воєводства, опису фортифікацій яких присвячена праця, протягом двох століть служили надійним щитом для оборони корінних польських земель, самі перебуваючи у стані постійної бойової тривоги та перманентного спустошення.

Величезну вартість становить друга частина опрацювання: каталог фортифікацій з понад 730 позицій. Власне кажучи, це перша — принаймні опублікована — систематизація. Кожна стаття перед текстом містить графічні символи, які ще перед ознайомленням з текстом інформують про: А — тип об'єкта (оборонне місто, замок, цитадель чи фортеця, замочок, оборонний двір, польове укріплення, оборонна святиня, оборонне село); Б — часову належність (середньовіччя, нові часи: XVI—XVII ст.); В — тип конструкцій (земляні, дерев'яні, муровані). У тексті стисло подаються історичні події та імена, пов'язані з об'єктом. Часто статті ілюструються планами об'єктів, а якщо таких немає — хоч би схематичними планами з мапи України середини XVII ст. Г. Боплана. До кожної статті додано бібліографію та список джерел.

Трапляються тут неточності й прогалини (наприклад, у селі Сутківці поряд із замком не згадано унікальної оборонної церкви, не названо фортеці Брага на лівому березі Дністра напроти Хотина тощо), та це, мабуть, неминуче при перших спробах укладання каталогу. Не зайвим було б ідентифікувати історичні назви з адміністративною належністю та сучасними назвами місцевостей, що нерідко видозмінені або й перейменовані (наприклад, містечко Фірлеїв — тепер село Андріївка Буського району Львівської области).

Слід віддати належне авторові, що до списку бібліографії потрапила безпрецедентно велика кількість праць українських дослідників, причому у покликаннях

вони подаються мовою оригіналу, а не транскрибуються. Це, безперечно, вияв поваги до українських колег, у співпраці з якими відбувалось ознайомлення з об'єктами в часі спільних експедицій 1994—2000 рр., організованих Міністерством культури Польщі за сприяння уряду України.

Та, однак, як в основному тексті, так і в коротких довідках каталогу український внесок в історію описаних фортифікацій майже не врахований (за винятком статті про Чигирин). Увесь поданий матеріал базується на версії, акцептованій у польській науковій літературі, навіть без жодної згадки чи критики української інтерпретації.

Можемо висловлювати претензії, що нашу історію подають не так, як ми самі її уявляємо. Але ж кожна нація має право на свою інтерпретацію подій. Якщо ми самі не досліджуємо своєї історії, то це зроблять за нас — і нема чого ображатись!

Маємо бути вдячними за чергову солідну працю для України, введену в науковий обіг польським колегою. Це ретельно виписана лектура організації оборони краю, типології фортифікацій та передовсім найповніший на сьогодні каталог, що може бути використаний для дальших досліджень та охорони історичної спадщини.

Роман МОГИТИЧ

Руслан Галишич. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя.— Львів: Сполом, 2002.— 336 с. + іл.

В історії української культури архітектура Української Церкви займає одне з чільних місць — вона є виявом творчого генію народу не тільки у ділянці архітектурно-будівельного мистецтва, але й малярства та декоративно-прикладного його різновидів. На жаль, від кінця 1930-х і до кінця 1980-х рр. будівництво храмів було заборонене з ідеологічно-політичних причин і свій розвиток продовжило на поселеннях українців за кордоном. Лише з відродженням Української держави відродилася у нас архітектура храмових будівель, і цей процес доволі потужний щодо кількости новобудов і розмаїття його архітектурно-стилістичних та конструктивних вирішень. Якщо розглядати публікації щодо тематики церковної архітектури, і головно сучасних її тенденцій, то донедавна в Україну вони потрапляли як окремі наукові статті чи розвідки, які відображали досить вузький спектр цієї теми. Переважно вони акцентували увагу на особливостях храмової архітектури якоїсь окремої території чи країни, наприклад, Австралії, США чи Канади, розкриваючи творчі школи того чи іншого архітектора і його погляди на історію та перспективи церковної архітектури загалом. Оскільки, як уже наголошувалося, тепер в Україні відбувається справжній ренесанс церковного будівництва, а більшість зведених храмів у своєму формотворчому і стилістичному аспектах усе ж більше відображають минулі форми і взірці, є конечна потреба в ознайомленні архітекторів, мистецтвознавців і загалу зацікавлених осіб з тими пошуками і дослідженнями, які архітектурна наука і практика храмобудування набула за кордоном.

Отож дослідницька праця Руслана Галишича „Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя“ є першою в Україні книжкою на цю тематику, що видана 2002 р. у львівському видавництві „Сполом“.

вони подаються мовою оригіналу, а не транскрибуються. Це, безперечно, вияв поваги до українських колег, у співпраці з якими відбувалось ознайомлення з об'єктами в часі спільних експедицій 1994—2000 рр., організованих Міністерством культури Польщі за сприяння уряду України.

Та, однак, як в основному тексті, так і в коротких довідках каталогу український внесок в історію описаних фортифікацій майже не врахований (за винятком статті про Чигирин). Увесь поданий матеріал базується на версії, акцептованій у польській науковій літературі, навіть без жодної згадки чи критики української інтерпретації.

Можемо висловлювати претензії, що нашу історію подають не так, як ми самі її уявляємо. Але ж кожна нація має право на свою інтерпретацію подій. Якщо ми самі не досліджуємо своєї історії, то це зроблять за нас — і нема чого ображатись!

Маємо бути вдячними за чергову солідну працю для України, введену в науковий обіг польським колегою. Це ретельно виписана лектура організації оборони краю, типології фортифікацій та передовсім найповніший на сьогодні каталог, що може бути використаний для дальших досліджень та охорони історичної спадщини.

Роман МОГИТИЧ

Руслан Галишич. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя.— Львів: Сполом, 2002.— 336 с. + іл.

В історії української культури архітектура Української Церкви займає одне з чільних місць — вона є виявом творчого генію народу не тільки у ділянці архітектурно-будівельного мистецтва, але й малярства та декоративно-прикладного його різновидів. На жаль, від кінця 1930-х і до кінця 1980-х рр. будівництво храмів було заборонене з ідеологічно-політичних причин і свій розвиток продовжило на поселеннях українців за кордоном. Лише з відродженням Української держави відродилася у нас архітектура храмових будівель, і цей процес доволі потужний щодо кількости новобудов і розмаїття його архітектурно-стилістичних та конструктивних вирішень. Якщо розглядати публікації щодо тематики церковної архітектури, і головно сучасних її тенденцій, то донедавна в Україну вони потрапляли як окремі наукові статті чи розвідки, які відображали досить вузький спектр цієї теми. Переважно вони акцентували увагу на особливостях храмової архітектури якоїсь окремої території чи країни, наприклад, Австралії, США чи Канади, розкриваючи творчі школи того чи іншого архітектора і його погляди на історію та перспективи церковної архітектури загалом. Оскільки, як уже наголошувалося, тепер в Україні відбувається справжній ренесанс церковного будівництва, а більшість зведених храмів у своєму формотворчому і стилістичному аспектах усе ж більше відображають минулі форми і взірці, є конечна потреба в ознайомленні архітекторів, мистецтвознавців і загалу зацікавлених осіб з тими пошуками і дослідженнями, які архітектурна наука і практика храмобудування набула за кордоном.

Отож дослідницька праця Руслана Галишича „Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя" є першою в Україні книжкою на цю тематику, що видана 2002 р. у львівському видавництві „Сполом".

Уже на презентації можна було спостерігати зацікавлення її змістом і значним дослідницьким матеріалом усіх присутніх — як спеціалістів, так і широкого загалу. Насамперед рецензована книжка — це монографічний твір, який уперше так ґрунтовно розкриває генезу і стан розвитку сакральної архітектури та монументально-декоративного мистецтва українців за кордоном, дає наукову оцінку й показує вплив, який має цей розвиток на архітектуру українського храмобудування тут, на Батьківщині. Складається вона зі вступу, трьох розділів, висновків, бібліографії та списку ілюстрацій і коротких біографічних даних відомих митців й архітекторів українського зарубіжжя.

У вступі подано короткий опис напряму і об'єктів аналізу та дослідження, зокрема, розвитку українського церковного мистецтва і архітектури, виявляючи різні закономірності художньо-образного та об'ємно-просторового їх формування. Простежено шлях і спосіб розвитку та збереження національної традиції, висвітлюючи специфіку її трансформації під впливом соціально-культурних, художніх і конструктивних факторів.

У першому розділі автор описав розвиток української церковної архітектури в зарубіжжі у першій половині XX ст., а у підрозділах — історичні передумови й особливості формування українського сакрального мистецтва у різних реґіонах світу; українську національну традицію та особливості її виявлення у Східній Європі та на перших етапах розвитку українського храмобудування на поселеннях українців і, зокрема, українські церкви Західної України, Польщі та Румунії, як і перші українські церкви у Північній Америці; спільні та відмінні особливості об'ємно-просторового та художнього вирішення українських храмових споруд у Східній Європі та на заокеанських поселеннях. І як підсумок — українська церковна архітектура і церковне мистецтво на східноєвропейських землях від 40-х років XX ст. і пізніше заклали нову традицію, що сформувалася на поєднанні елементів модерністської і постмодерністської, барокової чи реґіональної народної архітектури та монументально-декоративного мистецтва.

Другий розділ присвячений українським церквам середини та другої половини XX ст. У підрозділах до цього розділу зазначається таке: традиційні церкви, а саме українські церкви з рисами й особливостями, характерними для протестантської та латинської сакральної архітектури, і хрещато-баневі церкви; трансформація візантинізму в українській церковній архітектурі та нові інтерпретації українських барокових храмів на сучасному ґрунті; об'ємно-просторові видозміни тридільних дерев'яних храмів Канади і США; документальні відтворення прототипу найновіших дерев'яних церков США як модерністські і постмодерністські тенденції у церковній архітектурі українського зарубіжжя. У підсумку до цього розділу констатується, що у другій половині XX ст. українська сакральна архітектура поза межами України розвивалася у напрямку вільного трактування форм та розміщення головних об'ємів. Це сприяло тому, що з'явилися храмові споруди, у яких принцип асиметрії виступає однією з умов архітектурно-художнього вирішення. Асиметричний метод є цілком новим підходом у проектуванні українських храмових споруд. Також наявна значна група храмових будівель, у яких здійснюється адаптація модерністичних правил формотворення до традиційної структури української храмової споруди.

І останній, третій, розділ присвячений інтер'єрам, їх внутрішньому облаштуванню та оформленню. У підрозділах розглядаються такі питання: структура традиційних церковних інтер'єрів, зокрема, нових структурних тенденцій улаштування інтер'єрів українських церков Австралії, США, Канади, Польщі; неовізантинізм та необароко у стінописах, мозаїках та вітражах; стінописи, які окремими елементами не відповідають церковному канонові; іконостас — невід'ємний еле-

мент сучасного українського храму; традиційні українські іконостаси зарубіжжя та їх нетипові приклади з другої половини XX ст. І як підсумок: усі традиційні іконостаси зарубіжжя зазвичай виготовляються аналогічно або максимально наближеними до традиційних технологій. Нетрадиційні або нетипові їх зразки становлять меншість і різняться низкою основних принципів просторового і художньо-образного вирішення. Автор зазначає, що „у II половині XX ст. в зарубіжжі значну групу храмів становлять такі, які в одному проекті використовують елементи чи мотиви храмів України всього історичного етапу розвитку, різних регіональних типів, інколи в поєднанні з тимчасовими архітектурними чи монументально-декоративними течіями. У культових будівлях цього типу відчувається спроба адаптації модерністичних правил формотворення до традиційної структури української храмової споруди. Але, на жаль, часто для художнього вирішення деяких храмів цієї групи використовуються елементи і мотиви, які є відверто чужі українській традиції“ (С. 196). І необхідно ще наголосити, що цей „архітектурний модернізм“ є виявом не так сучасного бачення традиції або її адаптації до сучасних умов, як фіксацією „творчого Я“, яке є немов понад традицію і церковні канони. Так само слушно наголошує Р. Галишич, що „у деяких післявоєнних українських церковних будівлях зарубіжжя візантійського і хрещатого типу використання залізобетонних конструкцій дало можливість сформувати інтер'єр, позбавивши його деяких обов'язкових, як для традиційної храмової споруди, архітектурних елементів — таких, як: арки, паруси, аркади та колони. Цей спосіб архітектурного вирішення оптимально розширив внутрішній простір церкви, зробив його чистим і лаконічним“ (С. 205). Проте було б варто підкреслити, що це іноді призводило до збіднення тектонічних засобів, і їх замінювали лише асоціативними формами, як, наприклад, у соборі Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці у Філадельфії підбаневе коло, яке фіксує головну баню у храмі.

Отож, головний вислід цієї праці констатує, що досягнення у ділянці церковної архітектури та монументально-декоративного мистецтва в українському зарубіжжі загалом мають важливе значення для розвитку цієї ділянки архітектури в Україні і, без сумніву, матимуть нові перспективи у майбутньому, а українська національна культура і мистецтво залишатимуться надійним і щедрим джерелом збагачення й підтримки духовности та національної ідентичности українців у всьому світі. І це, звичайно, не викликає жодних сумнівів та заперечень. Проте є потреба висловити певні міркування щодо деяких тверджень у рецензованій праці, які виглядають дещо суперечливими.

У цьому розділі є таке твердження, що „при визначенні орієнтації давньоруських храмівураховували горизонтально ковзаючий по землі промінь сонця у першу хвилину його сходу. Так виникла орієнтація по східно-західній осі з вівтарем у західній частині, притвором зі сходу й храмом вірних посередині“ (С. 27—28). Тут вкралася помилка при видруку чи редагуванні, адже орієнтація храмів відбувалася якраз навпаки — вівтар зі сходу, а притвір від заходу. Можливо, при посиланні на відповідну працю, а в нашому випадку на працю Г. Козакова „До питання про орієнтацію храмових споруд за сторонами світу“ (Церковна архітектура.— Львів, 1995), необхідно бути більш критичним до констатації фактів, особливо якщо вони викликають сумнів чи помилкові.

Автор також зазначає, що „сецесія в українській культовій архітектурі не залишила примітних слідів і практично не вплинула на вирішення екстер'єрів та інтер'єрів церков як в Україні, так і за її межами. Нова традиція не сформувалася, мабуть, через неможливість адаптації правил формотворення сецесії — надмірного декорування, динамічних і гнутих сецесійних форм — до чіткої лаконічної структури візантійського хрестового храму бароко чи народного типу“ (С. 155).

Вважаємо це доволі категоричним твердженням, адже в церковних будівлях того періоду у працях В. і Є. Нагірних, І. і Л. Левинських, О. Лушпинського, Р. Грицая, С. Тимошенка, С. Гавришкевича та вже сучасних храмах М. Ребенчука, Р. Сивенького, І. Коваленка, Ю. Лосицького, В. Зотова чи М. Нетриб'яка досить чітко простежуються принципи сецесійної архітектури, або, як ще її називають у науці, українського модерну. Та навіть в архітектурних працях В. Січинського, С. Тимошенка, А. Осадци та М.-Д. Німцева вони доволі промовисті. Слід зазначити, що оздоблення їх виконували такі визначні маляри, як М. Сосенко, Ю. Буцманюк, П. Холодний, М. Федюк, В. Дадинюк, М. Осінчук, О. Новаківський та С. Гординський. Деякі з них також продовжували творити після 40-х років XX ст. за кордоном. Отож сецесія і її елементи в архітектурі та інтер'єрі не зникали.

Р. Галишич твердить: „[...] принцип асиметрії виступає однією з основних умов архітектурно-художнього вирішення. Однак за такого вирішення зберігаються основні вимоги церковного канону та національних архітектурних і мистецьких традицій" (С. 195). Це припущення автора досить контроверсійне, адже саме симетрія, підпорядкованість і ієрархічність в об'ємно-просторовому та планувальному вирішенні є основою церковного простору, бо вони виражають упорядкованість, ритмічність і пропорційність світопростору як угорі, так і тут — на землі. Асиметрія, навпаки,— це вияв речей протилежних, тобто невпорядкованих.

Достатньо часте вживання автором слова „культовий", мабуть, не дуже відповідне поняттю християнського віровчення і храмобудування. Адже слово „культ" (лат.), що означає релігійне служіння божеству, релігійну обрядовість, більше відповідає поганським та нехристиянським релігіям як також і „радянському релігієзнавству". Звичайно, було б набагато краще, якби працю видрукували на доброму папері, що поліпшило б якість ілюстративного матеріалу. Інколи трапляються деякі редакторські та друкарські неточності.

Але загалом рецензована праця Р. Галишича „Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя" є цінним науково-теоретичним і дослідницьким матеріалом, що узагальнює значний пласт архітектурно-мистецьких досягнень українських будівничих храмових споруд і стане відповідним підґрунтям для подальших теоретичних досліджень цієї тематики, як і для практичного їх використання сучасними архітекторами.

Ростислав ГНІДЕЦЬ

Вечерський В. В. Спадщина містобудування України: Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури й містобудування.— К., 2003.— 560 с.

Монографія Віктора Вечерського є вагомим узагальненням творчого доробку автора як провідного дослідника містобудівної спадщини України[1].

[1] Вечерський В. В. Архітектура й містобудівна спадщина доби Гетьманщини: формування, дослідження, охорона.— К., 2001.— 350 с.; його ж. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України.— К., 2002.— 592 с.

Вважаємо це доволі категоричним твердженням, адже в церковних будівлях того періоду у працях В. і Є. Нагірних, І. і Л. Левинських, О. Лушпинського, Р. Грицая, С. Тимошенка, С. Гавришкевича та вже сучасних храмах М. Ребенчука, Р. Сивенького, І. Коваленка, Ю. Лосицького, В. Зотова чи М. Нетриб'яка досить чітко простежуються принципи сецесійної архітектури, або, як ще її називають у науці, українського модерну. Та навіть в архітектурних працях В. Січинського, С. Тимошенка, А. Осадци та М.-Д. Німцева вони доволі промовисті. Слід зазначити, що оздоблення їх виконували такі визначні маляри, як М. Сосенко, Ю. Буцманюк, П. Холодний, М. Федюк, В. Дадинюк, М. Осінчук, О. Новаківський та С. Гординський. Деякі з них також продовжували творити після 40-х років XX ст. за кордоном. Отож сецесія і її елементи в архітектурі та інтер'єрі не зникали.

Р. Галишич твердить: „[...] принцип асиметрії виступає однією з основних умов архітектурно-художнього вирішення. Однак за такого вирішення зберігаються основні вимоги церковного канону та національних архітектурних і мистецьких традицій" (С. 195). Це припущення автора досить контроверсійне, адже саме симетрія, підпорядкованість і ієрархічність в об'ємно-просторовому та планувальному вирішенні є основою церковного простору, бо вони виражають упорядкованість, ритмічність і пропорційність світопростору як угорі, так і тут — на землі. Асиметрія, навпаки,— це вияв речей протилежних, тобто невпорядкованих.

Достатньо часте вживання автором слова „культовий", мабуть, не дуже відповідне поняттю християнського віровчення і храмобудування. Адже слово „культ" (лат.), що означає релігійне служіння божеству, релігійну обрядовість, більше відповідає поганським та нехристиянським релігіям як також і „радянському релігієзнавству". Звичайно, було б набагато краще, якби працю видрукували на доброму папері, що поліпшило б якість ілюстративного матеріалу. Інколи трапляються деякі редакторські та друкарські неточності.

Але загалом рецензована праця Р. Галишича „Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя" є цінним науково-теоретичним і дослідницьким матеріалом, що узагальнює значний пласт архітектурно-мистецьких досягнень українських будівничих храмових споруд і стане відповідним підґрунтям для подальших теоретичних досліджень цієї тематики, як і для практичного їх використання сучасними архітекторами.

Ростислав ГНІДЕЦЬ

Вечерський В. В. Спадщина містобудування України: Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури й містобудування.— К., 2003.— 560 с.

Монографія Віктора Вечерського є вагомим узагальненням творчого доробку автора як провідного дослідника містобудівної спадщини України[1].

---

[1] Вечерський В. В. Архітектура й містобудівна спадщина доби Гетьманщини: формування, дослідження, охорона.— К., 2001.— 350 с.; його ж. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України.— К., 2002.— 592 с.

Структура монографії підпорядкована меті висвітлення стану та методики історико-містобудівних досліджень українських міст. Власне методичним дослідженням історично сформованого урбаністичного середовища присвячені перші п'ять розділів роботи: „Стан проблеми та історія питання", „Джерельна база", „Формування методики дослідження культурної спадщини та збереження традиційного характеру середовища", „Нормативно-правові засади містобудівної охорони пам'яток та збереження традиційного характеру середовища" (разом 80 сторінок). У перших розділах автор широко розглядає історіографію досліджень української урбаністики, представивши вагомий огляд джерел до вивчення історії українського містобудування, подає аналіз процесу формування методики дослідження й охорони української містобудівної спадщини та сучасного стану збереження й охорони пам'яток архітектури й містобудування в Україні.

Наступні 370 сторінок розділу „Дослідження старовинних населених місць" розкривають перед нами захоплюючу панораму відомих і майже незнаних історичних міст, монастирів та поселень України (всього їх автор подає 27). Варто звернути увагу, що лише три з них: Київ, Чернівці, Чигирин, належать до Правобережної України, решта ж — на Лівобережжі: міста — Чернігів, Полтава, Новгород-Сіверський, Суми, Глухів, Путивль, Ромни, Кролевець, Конотоп, Лебедин, Охтирка, Тростянець, Білопілля, Ворожба, села — Лифине (Лихвин), Лука, монастирі — Софроніївський поблизу Путивля, Глухівсько-Петропавлівський, Пустинно-Рихлівський, Крупицько-Батуринський, Максаківський Спасопреображенський, Гамаліївський, Домницький та Охтирський[2].

Тут можна було б зауважити, що під широкоохоплюючою задекларованою автором темою монографії сховано лише маленьку частку українських історичних міст та визначних архітектурних ансамблів. Але яких! Досить уважно вглядітись у світлини архітектурних шедеврів та історичних панорам цих давніх міст України, здебільшого дощенту знищених комуністичними окупантами, і осягаєш незбагненне відчуття такої і рідної, і близької архітектури, близького тобі простору, де чуєш себе як удома.

Це, можливо, і є одним із найважливіших результатів подвижницької роботи автора — відчуття єдиного архітектурного українського простору. Його протягом століть намагалися стерти з лиця землі незліченні орди азійських варварів, когорти манкуртів та прислужників імперій. І мусимо визнати, що багато що їм таки вдалося знищити дощенту, витерти не тільки в матеріальному просторі, але й стерти з пам'яти нових поколінь українського люду.

Однак протягом десятиліть шерег дослідників української архітектурної спадщини, що працюють у стінах Київського НДІ ТІАМ збирали по крихтах історичну інформацію про міста, монастирі та поселення української землі, найбільш упослідженої та зруйнованої за минулі століття. Був серед них і Віктор Вечерський, який працював в Інституті у 1983—1994 рр. Протягом 1983—1989 рр. він очолював Республіканську інспекцію з охорони пам'яток Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, у 1994—1995 рр. працював радником міністра культури України, в 1996—2002 рр.— у Держбуді України, в 1997—2002 рр. був головним редактором наукового журналу „Пам'ятки України: історія та культура". У 2001 р. В. Вечерський захистив кандидатську дисертацію „Архітектура у

---

[2] Найбільш повно пам'ятки Лівобережної України висвітлені в нещодавно опублікованій праці цього ж автора: Вечерський В. В. Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України: Виявлення, дослідження, фіксація.— К., 2005.— 586 с. (Міністерство культури і мистецтв України, Державна служба охорони культурної спадщини, Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень).

містобудуванні України доби Гетьманщини (Особливості становлення і розвитку. 1648—1781 pp.)", нині викладає у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві.

Великий професійний досвід автора, любов до української культурної спадщини яскраво проявлені у монографії. Ця праця також ламає стереотипи сприйняття збірного образу українського міста через призму досліджень найбільш урбанізованих регіонів України: Галичини, Волині та Поділля. Міста Лівобережної України постають перед нами як яскраве явище українського містобудування. Їх особливості у XVIII—XX ст. були частково або ж повністю знищені імперською містобудівною практикою, але у цій праці оживають завдяки науковим дослідженням В. Вечерського. Глухів, Тростянець, Охтирка, Лебедин, Конотоп, Кролевець, Ромни — ці назви знані нам з української історії, але дотепер не є повноцінними об'єктами української містобудівної історії, які були б відомі широкому колу архітекторів та урбаністів. Опис кожного з цих міст, а також монастирів та історичних сіл, складається з короткої характеристики розташування у системі розселення та природних умов, розлогої історичної картини їх архітектурно-просторового розвитку, характеристики стану збережености архітектурно-містобудівної спадщини та розробленої проектної документації (історико-архітектурні опорні плани, проекти охоронних зон пам'яток), які супроводжуються широкою добіркою історичних картографічних матеріалів, іконографічних джерел, проектних креслеників, більшість яких опубліковані вперше.

Вагомою складовою монографії є науково-методичні розробки автора у сфері історико-містобудівних досліджень та розробки науково-проектної містобудівної документації для українських історичних міст. Основні методичні принципи дослідження, збереження та реконструкції традиційного характеру середовища історичних населених місць України викладені автором у третьому, четвертому та п'ятому розділах монографії, а в додатках подані розроблені ним нормативні документи: „Історико-містобудівне обґрунтування", проекти державних будівельних норм України „Склад, зміст, порядок розроблення, погодження та затвердження історико-архітектурних опорних планів, спеціальної науково-проектної документації для визначення історичних ареалів населених місць України" та „Склад, зміст, порядок розроблення, погодження та затвердження науково-проектної документації щодо визначення меж та режимів використання зон охорони пам'яток архітектури та містобудування". Хоча дотепер проекти двох останніх документів офіційно не затверджені, вони стали методичною базою для науково-дослідних і проектних робіт в історико-архітектурному середовищі українських міст, зокрема, й на території історичної Галичини. Це є найкращим свідченням актуальности та цінности монографії.

У „Прикінцевих міркуваннях" автор пише про „загальний низький ступінь вивченості містобудівної структури та архітектурно-просторового середовища наших населених місць на різних етапах їх формування". На його думку, „головний акцент слід зробити на натурному вивченні містобудівної структури, архітектурного середовища, збережених архітектурних і містобудівних об'єктів". Погоджуючись з автором, зауважимо, що, на жаль, попри значну кількість фахових та досвідчених дослідників містобудівної спадщини на теренах історичної Галичини, наші міста ще не дочекались аналогічної монографії. Маємо надію, що праця В. Вечерського пришвидшить процес висвітлення української містобудівної спадщини і в інших регіонах України. Адже, як зазначив свого часу В. Вечерський: „Історія українського містобудування дотепер ще не написана".

Василь ПЕТРИК

Jerzy Kowalczyk. Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidijecezji Lwowskiej // Rocznik Historii Sztuki.— Wrocław: Wydawnictwo Neriton, 2003.— T. XXVIII.— S. 169—298

Професор Інституту мистецтва Польської академії наук Єжи Ковальчик упродовж багатьох років досліджує особливості архітектурного формування сакральних пам'яток пізньобарокового періоду на східних теренах колишньої Речі Посполитої.

Дослідження називається „Пізньобарокові святині та монастирі у Львівській архидієцезії". Обсяг його вражає — 129 сторінок тексту з ілюстраціями. Матеріал викладений за чітким задумом та з визначенням передумов розглянутої проблеми. Кожна з тридцяти двох частин розвідки має свою назву, що сумарно витворює чітку структуру дослідження, розкриває його методику та предмети аналізу (наприклад: Адміністративна й територіальна структура архидієцезії; Архиєпископи й духовенство як покровителі та фундатори; Чернечі чини; Світські фундатори; Будівничі та архітектори; Дерево та мур; Дерев'яні костели; Костели та колегії; Поздовжні одно- та тринавові костели; Костели на плані латинського хреста; Костели на плані видовженого рівнораменного хреста; Система пристінних стовпів; Центрально-купольні костели; Склепіння та куполи; Мальовані куполи; Зміни інтер'єрів у святинях; Архітектурні та мальовані вівтарі; Двовежові фасади святинь; Безвежові багатоярусні святині; Фасади з архітектурним ордером; Фасади костелів капуцинів та реформаторів; Фасади з колонами; Фасади з динамічними формами; Каплиці; Дзвіниці; Пам'ятники з фігурами; Пластика стін та архітектурні ордери; Генеральні зауваження; Зміни—знищення—відбудова; Література; Анотація італійською мовою).

Автор у вступі розкриває хронологію проведення натурних досліджень, не оминає прізвищ помічників у цій масштабній за обсягом та широкій за географічним ареалом роботі. Лише від 17 до 28 вересня 1998 р. професор Є. Ковальчик, доктор А. Барановський та фотограф, маґістр П. Ямський зінвентаризували на території Львівської архидієцезії пам'ятки у п'ятдесяти місцевостях. Тут же згадуються прізвища українських дослідників Володимира Вуйцика та Бориса Возницького, праці яких стали джерельними для автора.

У мапі, яку опрацював Є. Ковальчик, розкрита пам'яткова палітра костелів та монастирів Львівської архидієцезії за станом на 1775 рік. Автор зазначає, що 60 відсотків парафіяльних костелів були розташовані у містах та містечках, а 15 відсотків охоплюють ті випадки, коли роль парафіяльних костелів у місцевостях виконували монастирські святині. Статистика кількости костелів у 1772 р., наведена автором, свідчить, що до римо-католицьких святинь на території Львівської архидієцезії належало понад 180 об'єктів, з них 110 — парафіяльні костели, 58 — філіяльні, публічні каплиці та чоловічі монастирські, 14 — жіночі монастирські святині.

У розділі „Будівничі та архітектори" Є. Ковальчик зауважує, що львівський архітектурний осередок став визначним тільки у другій третині XVIII ст. Переважно якісна реалізація архітектурних задумів у Львові є наслідком роботи закордонних архітекторів: імміґрантів з Італії та країн Габсбурзької монархії. Натомість кількарічне перебування у Львові француза П'єра Ріко де Тірегайле не позначилося на сакральній архітектурі міста, крім несправедливої критики блискучої роботи — греко-католицького собору св. Юра (це, можливо, стало причиною швидкої смерти Бернарда Меретина).

У розділі „Дерево та мур" автор розкриває різноманітну палітру будівельних матеріалів. Зосереджує увагу читача на опрацьованій статистиці, взятій з візита-

цій архидієцезії, яка проводилася у 1776—1825 рр. Загалом з 97 парафіяльних костелів лише 27 було мурованих, а в 1741 р. на 66 костелів, занотованих у візитаціях, було вже 33 муровані. У 1772 р., за обрахунками Станіслава Літака, у 124 парафіях існувало 77 мурованих костелів, що становило 62 відсотки загальної кількости.

Незважаючи на складність проведення дослідження дерев'яних пізньобарокових костелів, Єжи Ковальчик ґрунтовно та інформативно розкриває унікальність їх архітектури в окремому розділі. Тут він доходить висновку, що дерев'яні костели були зазвичай безвежові, однак двовежові фасади мали три пам'ятки: костел у Жулині (який міг походити з XVII ст. і, за візитацією 1775 р., був у дуже поганому стані), у Товстому (1775) та Румні (1734). У плануванні дерев'яні парафіяльні костели були переважно однонавові. У пізніший період з'являються також тринавові, які наслідували архітектуру мурованих будівель. Автор подає приклад дерев'яного костелу, який мав план у вигляді грецького хреста з вежею та сиґнатурою посередині — це костел у Яблонові (Коломийський деканат) з 1760 р. Щоправда, як це не дивно, але автор убачає тут подібність до мурованих костелів, а не до українських церков!

У розділі „Костели та колегії" подано великий обсяг інформації та ілюстративного матеріалу. Тут автор докладно аналізує пам'ятки у Львові, Гвіздці, Нижневі, Богородчанах, Золочеві та Роздолі.

Лаконічно проаналізовано та систематизовано планувальні типи пізньобарокових костелів. З мистецтвознавчих позицій розглянуто форми склепінь та куполів. Важливо, що для повноти представлення пізньобарокового періоду вчений не обмежується тільки об'єктами, збудованими у той час, але й аналізує зміни вистрою інтер'єрів тих споруд, які збудовані значно раніше.

Вистрій вівтарів багато представлений у розділі „Архітектурні та мальовані вівтарі". Тут автор детально розкриває розмаїття та багатство форм, звертає увагу на авторські роботи архітекторів Петра Полейовського, Бернарда Меретина, Фаустина Гродзицького, Яна де Віте, переконливо проводить паралелі з європейським контекстом.

Читач розвідки не може не помітити захоплення автора вирішенням фасадів у динамічних формах. Власне сюди вкладено великий обсяг тексту та фотографій, цитування культурологічних висновків інших науковців. Без сумніву, така акцентація викликана мистецькою цінністю пам'яток.

Є. Ковальчик не оминає увагою архітектури каплиць, дзвіниць та пам'ятників з фіґурами. Тут він звертає увагу читача на часи побудови, авторів архітектурних форм, поліхромії та різьби. На жаль, незважаючи на властиву авторові докладність провадженої роботи, йому поки що не вдалося визначити прізвище автора костелу кармелітанок тревічкових з овальною навою та куполом.

Намагаючись бути об'єктивним, дослідник ставить питання визначення зв'язку латинської архітектури та архітектури уніятських святинь: вірменських та руських. Латинізація архітектури вірменського обряду відбувалася, на думку автора, безконфліктно: про це свідчать вірменські костели з двовежовими фасадами у Станіславові та Тисмениці. Об'єднання латинського та вірменського обрядів у костелі в Кутах відобразилося у присутності двох різнообрядових вівтарів та окремого головного спільного для обох. Шкода, що тут автор не вдається до мистецтвознавчого аналізу їх форми, вистрою та поліхромії. Натомість стосунки поміж руською Греко-Католицькою та польською Римо-Католицькою церквами у Львові були дещо складнішими. Автор аналізує характер цих взаємин за часів правління архиєпископа Миколая Ігнатія Вижицького, а також архиєпископа Сераковського (за правління останнього стосунки з руським духовенством почали

налагоджуватися). Однак саме конфлікти поміж духовенством спричинили, на думку автора, виникнення унікальної і неповторної архітектури собору св. Юра. Учений також робить висновок, що латинізація василіянських монастирів відбувалася без конфлікту, і доказом цього є велика двовежова церква у Бучачі.

Наприкінці розвідки зазначено складні аспекти збереження пам'яток, велику кількість втрат та сьогоднішні некоректні зміни архітектурної форми латинських святинь. Щоправда, у статті занадто стисло висвітлений реґіональний аспект архітектури костелів: при докладному прописуванні європейського контексту надто мало уваги приділяється аналізові місцевої архітектурної школи.

Однак немає сумніву, що ця дуже цінна та виважена праця посяде своє місце не лише у польській, але й в українській науці. Розвідка Є. Ковальчика наводить на думку, що настав час для написання аналогічного за обсягом дослідження щодо українських барокових святинь та монастирів Західної України.

Олег РИБЧИНСЬКИЙ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

26. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Реконструкція перетину (*за А. Томашевським*).
27. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А": *1* — реконструкція плану на рівні крипти; *2* — реконструкція повздовжнього перетину (*за Т. Венцлавовичем*).
28. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Композиційний аналіз плану (*за Т. Венцлавовичем*).
29. Перемишльська замкова ротонда з прилеглою партією мурів палат. План (*за А. Жакі*).
30. Зіставлення планів палацових комплексів, що складаються з палат і поєднаних із ними ротонд: *1* — Острів Ледницький; *2* — Ґеч; *3* — Перемишль (*за А. Жакі*).
31. Варіанти реконструкцій перемишльського палацового комплексу: *1—2 — за А. Жакі*; *3 — за Є. Сосновською*.
32. Перемишльський палацовий комплекс. *Дослідження 1982—1985 рр.* (*за Є. Сосновською*).
33. Перемишльський палацовий комплекс. *Дослідження до 2002 р.* (*за З. П'яновським*).
34. Перемишльська замкова ротонда з прилеглою партією мурів палат. Реконструкція плану (*за З. П'яновським*).
35. Перемишльський палацовий комплекс. Реконструкція аксонометричного перетину (*за З. П'яновським*). *Рис. Р. Собанського.*
36. Вавельська ротонда, так званий храм „В": *1* — реконструкція плану, 1-й етап будівництва; *2* — реконструкція плану, 2-й етап будівництва (*за С. Козелом та М. Фрасем*). *Рис. Л. Лаквая.*
37. Ротонда Гробу Господнього в Єрусалимі (*за К. Журовською*).
38. Західноєвропейські квадрифолії: *1* — Avolsheim, св. Ульрика. *996—1000 рр.*; *2* — Montmajour, св. Хреста; *3* — Saint-Léonard (Haute Vienne), Гробу Господнього (*за К. Журовською*).
39. Кримські конхові храми: *1* — триконховий баптистерій при Уварівській базиліці в Херсонесі. *VII—VIII ст.* (*за С. Беляєвим*); *2* — чотириконховий храм у Херсонесі (св. Капітона?). *VII ст.* (*за В. Кутайсовим*).
40. Реконструкція плану ротонди св. Віта у Празі. *Після 1039 р.*: *1* — частина храму фундації св. Вацлава. *30-ті роки X ст.*; *2* — оббудова південної апсиди. *Після 1039 р.*; *3* — добудова так званого костелика св. Войцеха; *4* — фрагмент мурування північної апсиди. *Друга половина X ст.*; *5* — реконструкція північної апсиди; *6* — фрагмент мурування при північній апсиді (*за Й. Пошмурним*).
41. Центральноєвропейські квадрифолії: *1* — вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А"; *2* — св. Віта у Празі; *3* — вавельський храм „В", перша фаза будівництва; *4* — в Nagykőrös, місцевість Ludaspuszta. *Угорщина*; *5* — Székelyudvarhely (Odorhei). *Трансільванія*; *6* — Guraszáda (Gurasada). *Трансільванія.*
42. Угорські дворівневі квадрифолії: *1* — Haraszt (Hrast nad Hornadom). *Словаччина*; *2* — Ják. *Угорщина*; *3* — Pápoc. *Угорщина* (*за В. Ґерверс-Мольнар*).
43. Конхові храми у Хорватії та Сербії: *1* — св. Миколи в Ніні; *2* — св. Кршевана на о. Крк; *3* — Царицин Град. *Сербія* (*за К. Журовською*).
44. Галицькі квадрифолії: *1* — „Полігон" в урочищі Карпів Гай у Давньому Галичі (*за О. Іоаннисяном*); *2* — урочище Мурованка у селі Побережжі (*за М. Каргером*).
45. Храм св. Івана Хрестителя в Ґечі. План (*за Т. Кшиштофяк*).
46. Храми Руси з вежами при західному фасаді: *1* — собор св. Софії у Києві. *1017—1037 рр.*; *2* — Спаський собор у Чернігові. *Перед 1036 р.*; *3* — собор св. Софії у Новгороді. *1045—1050 рр.*; *4* — церква Різдва Богородиці Антонієвого монастиря у Новгороді. *1117—1119 рр.*; *5* — собор Юріївського монастиря у Новгороді. *1119—1130 рр.*; *6* — Михайлівська церква Видубицького монастиря. *1070—1088 рр.*; *7* — церква Спаса на Берестові в Києві. *Кінецъ XI — початок XII ст.*; (*за П. Раппопортом*)
47. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А": *1* — реконструкція плану 1-го рівня; *2* — реконструкція плану 2-го рівня.
48. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Варіант першої реконструкції конструкції склепіння: *1* — перетин; *2* — план.
49. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А". Варіант другої реконструкції конструкції склепіння: *1* — перетин; *2* — план.
50. Перемишльська замкова ротонда: *1* — реконструкція плану 1-го рівня; *2* — реконструкція плану 2-го рівня.

51. Перемишльська замкова ротонда. *Реконструкція перетину.*
52. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. *Реконструкція перетину.*
53. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Реконструкція: *1* — південно-східний фасад; *2* — аксонометричний вигляд.
54. Перемишльська замкова ротонда. Реконструкція: *1* — південно-східний фасад ротонди; *2* — аксонометричний вигляд комплексу.
55. Храм св. Миколи в Ніні: *1* — план; *2* — перетин (*за В. Ґербером*).
56. Ротонди с пристінними опорами: *1* — Праґа, ротонда св. Панкратія. *XI ст.* (*за Г. Олмеровою*); *2* — Вавель, ротонда „С“ при Сандомирській башті (*за А. Куклінським*).
57. Ротонди св. Василія Великого у Володимирі: *1* — план; *2* — поперечний перетин (*за Г. Логвином*).
58. Перемишльська замкова ротонда. Планувально-композиційний аналіз.
59. Вавельська чотириапсидна ротонда, так званий храм „А“. Планувально-композиційний аналіз.
60. Золота оздоба з гірським кришталем, виявлена у прибудові вавельського храму „А“.

До статті Ю. Криворучка

61. 1. Церква св. Йосифа. *Маніката, Мальта. 1962—1974 рр. Архітектор Річард Інгленд: 1* — загальний вигляд; *2* — план; *3—4* — загальний вигляд і план традиційного типу святині на Мальті.
62. Храм на воді. *Томаму, Хоккайдо, Японія. 1990-ті рр. Архітектор Тадао Андо.*
63. Каплиця Діви Марії. *Монте Тамаро, Тіціно, Швейцарія. 1996 р. Архітектор Маріо Ботта: 1* — загальний вигляд; *2* — каплиця у панорамі гір; *3* — перетин; *4* — ситуаційний план.
64. Церква Спасителя в Токіо. *Томігайя, Японія. 1995 р. Архітектор „Макі і Ас.“: 1* — храм уночі; *2* — храм у контексті міста; *3* — інтер'єр святині.
65. Церква св. Йоана і молитовний центр. *Менністе, Куопіно, Фінляндія. 1992 р. Архітектор Юга Лейвіске: 1* — загальний вигляд комплексу; *2* — церква св. Йоана з дзвіницею; *3* — інтер'єр церкви; *4* — план комплексу.
66. Церква Мирмекі у Вантаа, *Фінляндія. 1984 р. Архітектор Юга Лейвіске: 1* — церква з дзвіницею; *2* — ситуаційний план.
67. Меморіальна церква у Будапешті і церква лісу (начерки). *1990-ті рр. Архітектор Імре Маковеч.*
68. Церква у Будапешті і громадський центр. *1990-ті рр. Архітектор Імре Маковеч.*
69. Римо-католицька церква (розріз і план). *Пакс, Угорщина. 1991 р. Архітектор Імре Маковеч: 1* — інтер'єр; *2* — загальний вигляд.
70. Лютеранська церква. Загальний вигляд. *Угорщина. 1990 р. Архітектор Імре Маковеч.*
71. Церква 2000 року. *Рим. 2000 р. Архітектор Річард Мейєр: 1* — західний фасад; *2* — північний фасад; *3* — інтер'єр; *4—5* — перетин; *6* — ситуаційний план; *7* — план.

До статті В. Дем'янова, П. Ричкова

72. Протестантські збори: *1* — кальвіністський збір у Сморгоні. *Кінець XVI ст. Фото початку XX ст.*; *2* — кальвіністський збір у Вільно. *Малюнок 1682 р. (за В. Красінським).*
73. Євангельсько-лютеранська кірха у Луцьку. *1907 р.*
74. Взірцеві розпланувальні схеми протестантських храмів (*за К. Гартманом*).
75. Проект лютеранської кірхи у Костополі: *1* — чоловий фасад; *2* — план. *1925 р. Архітектор Т. Бурше.*
76. Євангельсько-лютеранські кірхи на Волині: *1* — дерев'яна кірха у с. Городищі. *1930 р.*; *2* — кірха у с. Олешкевичах. *1933 р.*; *3* — кірха у м. Рожищі. *1878 р. Відбудова вежі 1930 р.*; *4* — дерев'яна кірха у с. Маринкові. *1938 р.*; *5* — кірха у Володимирі-Волинському. *1927 р.*; *6* — кірха у с. Стара Олександрівка. *1935 р. Прориси з фото міжвоєнної доби.*
77. Новітні протестантські храми на Волині: *1* — дім молитви євангельських християн-баптистів у м. Костополі Рівненської области. *1990-ті рр.*; *2* — загальний вигляд дому мо-

литви євангельських християн-баптистів у м. Млинові Рівненської області. *1990-ті рр.*; *3* — будинок молитви євангельських християн-баптистів у м. Червонограді Львівської області. *2003 р.*

78. Храм Української євангельської реформованої Церкви у Рівному. *2001 р.*: *1* — загальний вигляд; *2* — поземний план.

79. Будинок молитви євангельських християн-баптистів у м. Дубні. *1996 р.*: *1* — загальний вигляд; *2* — інтер'єр головного залу; *3* — план першого поверху.

80. Новітні протестантські храми на Волині: *1* — будинок молитви християн віри євангельської у с. Сопачеві Рівненської області. *2003 р.*; *2–3* — загальний вигляд та план будинку молитви євангельських християн-баптистів у с. Бронниках Рівненської області. *2003 р.*

81. Будівництво молитовно-просвітницького комплексу євангельських християн-баптистів у Рівному: *1* — загальний вигляд; *2–3* — плани першого та другого поверхів.

До статті Т. Казанцевої

82. Фактури каменю львівського Ренесансу: *1* — хаотичне тесання; *2* — горизонтальне тесання; *3* — „під шубу"; *4* — горизонтальні штрихи; *5* — текстильне; *6* — „під луску"; *7* — комбінований opus pseudoisodomum.

83. Фактури каменю львівського бароко: *1* — тесання; *2* — „під бучарду" з рифленими кантами; *3* — „дощатий руст"; *4* — „під шубу" на дзеркалах; *5* — „під шубу" на площині; *6* — „складки"; *7* — рифленка; *8* — „під луску".

84. Фактури каменю львівського історизму: *1* — піктографічна; *2* — рифленка; *3* — „під бучарду"; *4* — „під килим"; *5* — „під кошик"; *6* — „під кратери"; *7* — „під луску"; *8* — „під мурування з гальки"; *9* — „під пір'я"; *10* — „під пластичну масу"; *11* — „під ламаний камінь"; *12* — „під червоточину"; *13* — „під сталактити"; *14* — „під шубу"; *15* — хаотичні штрихи; *16* — „укладанка".

85. Фактури каменю львівської сецесії: *1–2* — гротова; *3* — джгутоподібна; *4* — комбінована; *5* — рифленка; *6* — текстильна; *7* — торцьована; *8* — „під бучарду"; *9* — „під колосок"; *10* — „під кошик"; *11* — „під кратери"; *12* — „під листя"; *13* — „під луску"; *14* — „під лущений пісковик"; *15* — „під ламаний камінь"; *16* — „під пластичну масу"; *17* — „під мурування"; *18* — „під сталактити"; *19* — „під шубу"; *20* — хаотичні штрихи; *21* — „хвильки"; *22* — „штрихи"; *23* — „штрихи-хвильки"; *24* — „укладанка".

86. Фактури каменю львівського функціоналізму: *1* — рифленка; *2* — „під діамант"; *3–4* — сітчаста; *5* — „під бучарду"; *6* — „під шубу"; *7* — „хвильки".

До статті О. Білинської

87. Портал фасаду кам'яниці на вул. Вірменській, 20.

88. Портал фасаду кам'яниці С. Шольца на вул. Вірменській.

89. Портал фасаду кам'яниці на вул. Вірменській, 30.

90. Портал фасаду палацу Корнякта на вул. І. Федорова, 10.

91. Портал фасаду кам'яниці Піноцці на вул. Вірменській.

92. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 9.

93. Портал фасаду кам'яниці Бандінеллі від вул. Ставропігійської.

94. Портал каплиці Трьох Святителів.

95. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 4.

96. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 6.

97. Портал світлиці кам'яниці на пл. Ринок, 28.

98. Портал світлиці кам'яниці на вул. Руській, 10.

99. Портал сіней монастиря бенедиктинок на пл. Вічевій, 2.

100. Портал сіней палацу Корнякта на пл. Ринок, 6.

101. Портал з подвір'я корпусу королівського арсеналу на вул. Підвальній, 13.

102. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 2.

103. Портал фасаду кам'яниці на пл. Ринок, 28.

104. Обрамлення вікна синагоги „Золота Роза" на вул. Староєврейській.

До статті С. Лінди

105. Споруда Миронівської селекційної станції. *1922 р. Архітектор П. Альошин.*

106. Початкова школа у с. Михайлівці Київської области. *Архітектор П. Альошин.*

107. Споруда лісотехнічного факультету Української сільськогосподарської академії у Києві. *1925—1927 рр. Архітектор Д. Дяченко.*

108. Церква у Беренівці. *Архітектор Л. Левинський.*

109. Варіант церкви сестер василіянок у Львові. *1934 р. Архітектор Р. Грицай.*

110. Церква у Стебнику. *Архітектор Є. Нагірний.*

111. Будинок читальні „Просвіти" на Княгининій колонії у Станіславові. *1923 р. Архітектор Є. Нагірний.*

До статті Р. Гнідця

112. *1*. Трибаневі церковні будівлі: *1* — собор св. Георгія у Данівці. *XVIII ст.* (*за М. Цапенком*); *2* — церква у с. Полонках на Чернігівщині. *XVIII ст.* (*за М. Цапенком*); *3* — церква монастиря отців василіян у м. Івано-Франківську. *20-ті рр. XX ст. Архітектор О. Лушпинський* (*авторські кресленки*).

113. Семи- та дев'ятибаневі церковні будівлі: *1* — церква у с. Березні на Чернігівщині. *1775 р.* Поздовжній перетин (*за С. Таранушенком*); *2* — собор Св. Трійці в Новомосковську (Новоселиці) на Дніпропетровщині. *1775—1778 рр.* (*за С. Таранушенком*).

114. Тринадцятибаневі церкви: собор св. Софії у Києві, перебудований у *40-х рр. XVII ст.*

115. Тридільні та хрещаті будівлі церков: *1* — собор св. Юрія Видубицького монастиря у Києві. *1696—1701 рр.* (*за І. Довганюком*); *2* — церква собору Пресвятої Богородиці у с. Яблінці-Вижній на Львівщині. *1791 р.* (*за М. Драґаном*); *3* — церква у с. Івашківцях Хмельницької области. *XVIII ст.*

116. Підбаневі храмові простори: *1* — собор Св. Трійці Густинського монастиря на Чернігівщині. *1672—1676 рр.* Аксонометричний перетин (*за М. Цапенком*); *2* — церква Св. Трійці у Черкаській Бишкині на Харківщині. *1715 р.* Поздовжній перетин (*за С. Таранушенком*); *3* — вітрила і склепіння у просторах церкви в с. Воронежі на Сумщині (*XVIII ст.*) та собору архистратига Михаїла в м. Ніжині на Чернігівщині. *XVII ст.* (*за М. Цапенком*).

117. Співзалежності планувальних і просторових структур: *1* — собор св. Миколи у м. Ніжині на Чернігівщині. *1668 р.* (*за М. Цапенком*); *2* — церква у с. Козівці на Івано-Франківщині. *1771 р.* (*за І. Могитичем*).

До статті Р. Грималюк

118. Ансамбль дахового перекриття вілли на вул. Мушака, 34. *1899 р. Архітектор І. Долинський.*

119. Фраґмент даху і піддашшя будинку № 24 на вул. Мушака.

120. Колишній санаторій лікаря К. Солецького на вул. Личаківській, 107. *1906—1908 рр. Архітектор О. Лушпинський.*

До статті О. Рибчинського

121. Реконструкція плану Язлівця. *XVII ст.*

122. Панорама Язлівця. *XVII ст. Реконструкція автора.*

123. Прорис порталу язлівецької синагоги. *XVII ст.*

124. Прорис вівтаря язлівецької синагоги. *XVII ст.*

125. Рисунок північного кута ринкової площі та торговельної міри для збіжжя. *Прорис з малюнка М. Созанського.*

126. Язлівецька ратуша. *XVIII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

127. Руїни палацу вірменського архиєпископа. *XVII ст.*

128. Вулиця у Язлівці. *XVII ст. Реконструкція автора.*

129. Вулиця у Язлівці. *XVII ст. Реконструкція автора.*

130. Кам'яниця на ринковій площі в Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

131. Руїни кам'яниці на ринковій площі у Язлівці. *XVII ст.*

132. Реконструкція кам'яниці на ринковій площі у Язлівці. *XVII ст.*

133. Кам'яниця з кутовим підсінням на ринковій площі в Язлівці. *XVII ст.*

134. Будинок з підсінням на ринковій площі у Язлівці. *Прорис з малюнка М. Созанського.*

135. Реконструкція розпланування парцелі. *XVII ст.*

136. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка Ю. Глоговського.*

137. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка Ю. Глоговського.*

138. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

139. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

140. Кам'яниця у Язлівці (вул. Вірменська). *XVII ст.*

141. Кам'яниця у Язлівці (вул. Вірменська). *XVII ст.*

142. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

143. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

144. Язлівець (вул. Вірменська). *1916 р.*

145. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*

146. Кам'яниця у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

147. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*

148. Портал парафіяльного костелу у Язлівці (перенесений з вірменської каплиці монастиря). *XVII ст.*

149. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст.*

150. Портал кам'яниці у Язлівці. *XVII ст. Прорис з малюнка М. Созанського.*

151. Деталь порталу. *XVII ст.*

152. Деталь порталу (замковий камінь). *XVII ст.*

153. Вікно кам'яниці. *XVII ст.*

154. Кронштейн кам'яниці. *XVII ст.*

155. Кронштейн кам'яниці. *XVII ст.*

До статті О. Бойко, В. Слободяна

156. Планувальна схема Белза за княжих часів. *Реконструкція Л. Чачковського.*

157. Реконструкція планувального укладу середмістя Белза. *XV—XVI ст. Реконструкція М. Бевза.*

158. Белз *1428 р. Гравюра невідомого автора. XIX ст.*

159. Планувальна схема Белза до першої локації. *1377 р. Реконструкція авторів.*

160. Планувальна схема Белза першого локаційного періоду. *1377—1509 рр. Реконструкція авторів.*

161. Планувальна схема Белза другого локаційного періоду. *1509—1620 рр. Реконструкція авторів.*

До статті М. Бевза, І. Оконченка, О. Оконченко

162. Муровані укріплення Жовкви на сучасній підоснові: *1* — наріжна башта домініканського комплексу, розташована на стику північного і східного прясел міських укріплень; *2* — залишки центральної башти південного прясла міських укріплень; *3* — восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу (центральна башта південно-західного прясла міських укріплень); *4* — залишки башти північно-західного прясла міських укріплень, які збереглись у цокольній частині будинку № 13 на вул. Василіянській.

163. Жовківські укріплення *першої половини XVII ст. Графічна реконструкція О. Оконченко, керівник М. Бевз.*

164. Прориси плану укріплень Середмістя з історичних карт міста Жовкви: *а* — авторський прорис з карти фон Міґа *1779—1782 рр.*; *б* — авторський прорис з Брульйон-плану *1841 р.*; *в* — авторський прорис з кадастру *1854 р.*

165. Наріжна башта домініканського комплексу. Існуючий стан. *Авторські обміри 2001—2003 рр.*

166. Залишки центральної башти південного прясла міських укріплень. Існуючий стан. *План — авторські обміри 2001—2003 рр.*

167. Восьмигранна башта-дзвіниця парафіяльного костелу. *Фасад і переріз згідно з обмірами 1903 р. Авторські обміри 2003 р.*

168. Залишки башти північно-західного прясла міських укріплень, які збереглись у цокольній частині будинку № 13 на вул. Василіянській. Існуючий стан. *Авторські обміри 2001 р.*

169. Башта північно-західного прясла міських укріплень Жовкви з прилеглим бастіоном у *XVII—XVIII ст.* Перетин і ізометрія. *Авторська графічна реконструкція.* Графічну реконструкцію башти здійснено згідно із зображенням на панорамі Жовкви, яку виконав Кронбах у *1826 р.*

До статті В. Тарас

170. Святоюрський монастир отців василіян у Христинополі. *1935 р.*

171. Святоіванівський монастир отців василіян у Краснопущі. *1935 р.*

172. Монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

173. Монастир кармеліток босих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

174. Монастир кармеліток взутих з костелом св. Леонарда у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

175. Монастир кармеліток взутих з костелом Святого Духа у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

176. Монастир реформаторів з костелом св. Казимира у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

177. Монастир реформаторів з костелом св. Казимира у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

178. Монастир бернардинів з костелом св. Андрія у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

179. Монастир бернардинів з костелом св. Андрія у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

180. Монастир кармеліток босих з костелом св. Михайла у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, de Huber, 1777 (G I h 371).

181. Монастир кармеліток босих з костелом св. Михайла у Львові. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

182. Жіночий домініканський монастир з костелом св. Катерини Сененської та єзуїтський сад. Kriegsarchiv у Відні. Plan von Lemberg, 1820 (G I h 373).

183. Монастир францисканців у Львові. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI (1849 р.).

184. План монастиря домініканців у Підкамені. Kriegsarchiv у Відні (1774 р.).

185. План монастиря реформаторів у Букачівцях. ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 84, спр. 35, арк. 70 (1817 р.).

186. План Святомиколаївського монастиря отців василіян у Крехові. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 5, спр. 22, арк. 324 (1854 р.).

187. Святомиколаївський монастир отців василіян у Крехові. *1910 р.* Архів Інституту народознавства НАН України, № 20484.

188. План монастиря домініканців у Підкамені. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 911, арк. VII—IX (1844 р.).

189. План монастиря капуцинів в Олеську. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI.

190. Святовознесенський монастир отців василіян у Добрянах („Деревач"). ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1307, арк. 1 (XIX ст.).

191. План монастиря у Самборі. ЦДІА України у Львові, ф. 186, оп. 6, спр. 811, арк. VI (1849 р.).

До статті В. Проскурякова

192. Архітектура радянських театрів: *а* — Донецький музично-драматичний театр імені Артема; *б* — Театр опери і балету у Дніпропетровську.

193. Сценографічні ескізи українських майстрів, що демонструвалися на радянських виставках у *1970—1980-х рр.*: *а* — Д. Лідер. „Макбет" В. Шекспіра; *б* — Є. Лисик. „Тіль Уленшпігель".

194. Найкращі сценографічні вирішення вистав, які створив Є. Лисик: *а* — „Лоенгрин"; *б* — „Спартак".

195. Джерела принципів оформлення театральної дії в Україні: *а* — скоморохи; *б* — гаївки, русалії, купальська драма; *в* — магічні дійства; *г* — вертепи.

196. Перші професійні сценографічні вирішення українських вистав.

197. Синтез архітектури і сценографії у сценічних побудовах режисерів В. Мейєрхольда та О. Таїрова: ескіз сценографічної установки Л. Попової до вистави „Великодушний рогоносець". *Режисер В. Мейєрхольд.*

198. Споруди, у яких діяли українські театри у Львові: *а* — Галицький театр „Руська бесіда"; *б* — Народний дім; *в* — Музичний інститут імені М. Лисенка; *г* — Товариство „Дністер".

199. Споруди, у яких діяли українські театри різних часів у різних реґіонах: *а* — Народний дім з театром у Дрогобичі; *б* — Театр в Івано-Франківську; *в* — Червонозаводський театр у Харкові.

200. Синтетичні архітектурно-сценографічні вирішення місця дії сучасних українських театрів: *а* — ландшафтно-фольклорний театр у Музеї народної архітектури і побуту у Львові; *б* — сцени для свят Львова; *в* — сцени театрального фестивалю „Вивих-92".

201. Синтетичні вирішення архітектури українських театрів на прикладі пошукових проектів студентів Інституту архітектури Національного університету „Львівська політехніка": *а* — Центр товариства „Просвіта" у Львові; *б* — віртуальний театр у Виставковій споруді у Львові.

202. Фраґмент горизонту вистави „Аїда", який виконали художники Т. і М. Риндзаки. *Костюми художниці О. Лисик-Зінченко.*

До матеріалу Р. Забашти

203. Титульна сторінка другого видання книжки „Правило къ Божественному причащенію..." *Друкарня Троїцько-Іллінського чернігівського монастиря. 1720 р.*

204. Титульна сторінка „Нового Завіту" *Друкарня Троїцько-Іллінського чернігівського монастиря. 1717 р.*

205—206. Образи святих Антонія та Феодосія Печерських з книжки „Акафісти" *Друкарня Києво-Печерської лаври. 1625 р.*

207. Успенський собор, Антонієві та Феодосієві печери. Долішня частина рамки титульної сторінки книжки „Бесіди... Йоана Золотоустого..." *Друкарня Києво-Печерської лаври. 1623 р.*

До матеріалу В. Слободяна

208. Церква Покрови Пресвятої Богородиці у Тамані. *1987 р. Фото автора.*

209. Дзвіниця церкви Покрови Пресвятої Богородиці у Тамані. *1987 р. Фото автора.*

210. Пам'ятник у Тамані на відзначення 100-річчя переселення чорноморців на Кубань. *1987 р. Фото автора.*

211. Військовий собор Святої Трійці у Катеринодарі. *Фото з публікації: Короленко П. Екатеринодарский войсковый собор времен Екатерины Великой.— С. 69.*

212. План військового собору Святої Трійці у Катеринодарі. *З кн.: Красовский М. История русской архитектуры.— С. 361.*

213. Церква св. Катерини у селищі Калініно. *Фото з кн.: Хрестоматия по истории Кубани.— С. 31.*

До матеріалу О. Болюка

214. Прицерковна каплиця с. Королівки Тлумацького району Івано-Франківської области. *1987 р.*

215. Придорожня каплиця с. Герасимова Тлумацького району Івано-Франківської области. *1970-ті рр. Майстер М. Лупійчук.*

216. Придорожня каплиця поблизу с. Олеші Тлумацького району Івано-Франківської области. *1910-ті рр.*

217. Цвинтарна каплиця с. Погоні Тисменицького району Івано-Франківської области. *Кінець XIX — початок XX ст.*

218. Мурована каплиця с. Нижнова Тлумацького району Івано-Франківської области, освячена *2000 р.*

219—220. Деталі розбірної каплиці (до 1940-х рр.) церкви Воздвиження Чесного Хреста *1878 р.* с. Одаєва Тлумацького району Івано-Франківської области.

221. Трапецієподібної форми двері мурованої каплиці церковного подвір'я с. Пшеничників Тисменицького району Івано-Франківської области.

222. Фраґмент фасаду мурованої каплиці, оздоблений промисловою керамічною плиткою, с. Гавриляка Тлумацького району Івано-Франківської области.

223. Придорожня каплиця *1990-х рр.* с. Попелова Тлумацького району Івано-Франківської области.

224. Рельєфне різьблення у тимпані фронтону та напівколонах порталу придорожньої каплиці с. Вікняни (Білогірка) Тлумацького району Івано-Франківської области. *XX ст.*

До матеріалу Б. Посацького

225. Загальний вигляд Львова у *другій половині XIII ст. Реконструкція І. Базарника. 1984 р.*

226. План Львова *другої половини XIII—XIV ст. Реконструкція А. Рудницького. 1984 р.*

227. Міст біля готелю „Hotel de Russie". *Перерис з рисунка XIX ст. з приватної збірки Б. Мельника.*

228. Залізничний віадук через вулицю Богданівську. *1860-ті рр. Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.*

229. Експериментальна конструкція залізобетонного моста у подвір'ї Львівської політехніки. *1894 р. Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.*

230. Залізничний міст через вулицю Клепарівську. *Кінець 1940-х рр. Перерис з фото Б. Посацького. 2000 р.*

До матеріалу О. Михайлишин

231. План палацово-паркового ансамблю Любомирських. *Кінець XVIII ст. Графічна реконструкція П. Ричкова: 1* — палац; *2* — великий міст; *3* — гауптвахта; *4* — китайський храм; *5* — манеж; *6* — конюшні; *7* — каретна; *8* — оранжерея; *9* — теплиця; *10* — ермітаж; *11* — тимчасовий вівтар; *12* — монумент; *13* — храм спогадів; *14* — готичний храм; *15* — англійська застава; *16* — китайський міст; *17* — фруктовий сад; *18* — квітковий сад; *19* — статуя Венери; *20* — пагода; *21* — фазанарня; *22* — грот; *23* — англійський міст; *24* — кам'яний міст; *25* — руїни; *26* — пагорб „Везувій"; *27* — палацовий міст; *28* — купальня.

232. Рівне. Палац Любомирських. *Літографія А. Лянґе. Кінець XVIII ст.*

233. Рівне. Північний фасад палацу і флігелів. *Графічна реконструкція автора.*

234. Рівне. Палац: *1* — план 1-го поверху; *2* — план 2-го поверху. *Обміри 1930-х рр.* (*за матеріалами ДАРО*).

235. Проектний план Рівного. *1845 р.* (*за матеріалами РГИА*).

236. Фраґмент схеми генерального плану Рівного. *1930-ті рр.* (*за матеріалами ДАРО*): *1* — палац; *2* — парафіяльний костел св. Антонія; *3* — правління навчального округу; *4* — окружний суд (колишній палац „на Гірці"); *5* — Воскресенський собор; *6* — проектований храм.

237. Рівне. Палац Любомирських. Поштівка. *Початок XX ст.*

238. Палацово-парковий ансамбль у Рівному. Купальня (*за матеріалами РГИА*).

239. Павільйони, розташовані на території палацово-паркового ансамблю у Рівному (*за матеріалами РГИА*): *1* — оранжерея; *2* — тимчасовий вівтар.

240. Павільйони, розташовані на території палацово-паркового ансамблю у Рівному (*за матеріалами РГИА*): *1* — китайський міст; *2* — готичний храм.

До матеріалу О. Стасюк

241. План першого поверху головного корпусу Львівської політехніки. Тут і далі чорним кольором показано зміни, які відбулися у планувальному укладі політехніки за 125 років.

242. План другого поверху головного корпусу Львівської політехніки.

243. План третього поверху головного корпусу Львівської політехніки.

244. Клямка актового залу.

245. Бюрко. *Кінець XIX — початок XX ст.*

246. Шафа. *Кінець XIX — початок XX ст.*

247. Вішак. *Кінець XIX — початок XX ст.*

248. Крісло. *Кінець XIX — початок XX ст.*

249. Фраґмент книжкової шафи у приміщенні колишньої бібліотеки на другому поверсі головного корпусу Львівської політехніки.

До матеріалу Ю. Дубика, Ю. Токарського

250. План забудови Дублян. *1853—1912 рр.*

251. Панорама Дублян. *1910 р.*

252. Інтернат. *1897 р.*

253. Навчальний корпус. *1909 р.*

254. Хімічний корпус. *1909 р.*

255. Ґуральня. *1909 р.*

256. Будинок власника маєтку. *1909 р.*

257. Перший навчальний будинок. *1896 р.*

258. „Червоний" будинок. Сучасний вигляд.

259. Планування приміщень навчального корпусу. *1897 р.*

До матеріалу Р. Могитича

260. Реконструкція парцеляції кварталу за станом на *1767 р.*: *1* — розміри у ліктях і чвертях; *2* — порядкові номери за реєстром *1767 р.*; *3* — конскрипційні номери *на початку XIX ст.*; *4* — сучасна нумерація; *5* — межі парцель, об'єднаних на *1767 р.*

261. Реконструкція власних назв і категорій парцель у *1535—1589 pp.* Категорії парцель: I — integra — подвійна; M — media — середня; Q — quartali — чверткова.

262. Реконструкція планувальної структури 1-го поверху кам'яниці Космігловської (вул. Вірменська, 2 — західна частина) на підставі опису поділу *1690 р.*

До матеріалу М. Бевза

263. План головного міста Львова, який виконав Й. Д. де Губер *1777 р.* (Hauptstadt Lemberg. Leve et Deo Josepho Daniele de Huber. 1777.— M1: 1440.— G I h, 371 // Kriegsarchiv. Wien. Kartensammlung.— 1 gez. Bl.).

264. План Високого замку на карті Й. Д. де Губера. *Прорис автора від руки.*

265. План синагоги та навколишньої забудови. *Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера.*

266. План монастиря отців францисканців на Середмісті. *Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера.*

267. План монастиря отців кармелітів черевичкових на Галицькому передмісті. *Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера.*

268. План монастиря отців тринітаріїв на Середмісті. *Прорис автора від руки з карти Й. Д. де Губера.*

До матеріалу Х. Крамарчук

269. Три національні домінантні взаємопов'язані образи світобудови в архітектурно-предметному середовищі.

270. Три національні домінантні образи у структурі простору.

271. Руїна і дисгармонія образу.

272. Ідейно-змістові відповідники архітектурних і предметно-просторових форм у середовищі.

273. Ідейний вираз образу ПОДВІР'Я, як природної верти дня і урожаю у знаку воза.

274. Ідейно-змістові відповідники сховку матеріальної і духовної спадщини родини та народу.

До матеріалу В. Проскурякова

275. Центр мистецтв у Львові на вул. Городоцькій. *Ст. А. Грімник, керівник В. Проскуряков. 1989 р.*

276. Проект „Українського Баварського дому у Києві". *Ст. А. Дмитрів, Є. Сватко, керівник О. Ілляшенко.*

277. Проект „Українського Баварського дому у Києві". *Ст. А. Сушко, В. Рак, керівник В. Проскуряков.*

278. Проект „Центру управління космічними польотами в м. Євпаторії". *Ст. В. Зотов, керівник В. Проскуряков. 2002 р.*

279. Формування міської тканини Львова в *1772—1819 pp. Ст. Ю. Ідак. Керівники Г. Петришин, І. Русанова. Маґістерська робота.*

280. Проект комплексу церкви св. Миколая та цвинтаря біля нього в присілку Рушир у Космачі. *Ст. О. Проскуряков та А. Кучер. Керівник В. Проскуряков.*

281. Проект-лауреат за темою „Впорядкування площі ім. А. Міцкевича з консервацією пам'ятника А. Міцкевичу у Львові". *Ст. О. Проскуряков, А. Кучер, В. Красько, Г. Головко, О. Білань і ін., керівник В. Проскуряков. 2004 р.*